

杨孝鸿 主编

中国时尚文化史

宋元明卷

杨孝鸿 著

山东画报出版社

爱美是人类的天性，不同的时代流行不同的时尚，不同的时尚成就不同的物质文化形态。

本书通过丰富的文献资料和珍贵图片，对宋元明时期的时尚文化现象进行了细致梳理和翔实阐释，既有市井平民吃穿住行玩的流行时尚，也有文人雅士、达官贵人追求的各种时髦雅好；既有形而下的各种物件摆设，也有形而上的精神享受。通过一个个具有代表性的时尚亮点，精心勾勒了一幅宋元明时期社会风尚的全景画卷。

本书为中国时尚史研究领域的拓荒之作。立论公允，资料翔实，文字简洁精当。图片多为最接近历史原生态的影像资料，其作为影像史料的合理使用，是本书一个显著特色。


ISBN 978-7-5474-0332-7

定价：25.00元

杨孝鸿 主编

中国时尚文化史

——宋元明卷

杨孝鸿 著

山东画报出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国时尚文化史．宋元明卷／杨孝鸿著．—济南：山东画报出版社，2011.8
ISBN 978-7-5474-0332-7

Ⅰ.①中…　Ⅱ.①杨…　Ⅲ.①文化史－中国－宋代－通俗读物②文化史－中国－元代－通俗读物③文化史－中国－明代－通俗读物　Ⅳ.①K203-49
中国版本图书馆CIP数据核字（2011）第057112号

策　　划　傅光中
责任编辑　郑丽慧
装帧设计　宋晓明
主管部门　山东出版集团有限公司
出版发行　山東畫報出版社
　　　　社　　址　济南市经九路胜利大街39号　邮编 250001
　　　　电　　话　总编室（0531）82098470
　　　　　　　　　市场部（0531）82098479　82098476(传真)
　　　　网　　址　http://www.hbcbs.com.cn
　　　　电子信箱　hbcb@sdpress.com.cn
印　　刷　山东新华印刷厂潍坊厂
规　　格　160毫米×230毫米
　　　　　8.25印张　382幅图　150千字
版　　次　2011年8月第1版
印　　次　2011年8月第1次印刷
定　　价　25.00元

目录

第五章

精致生活与市井文化
——两宋时尚文化史





第一节

礼仪之治的宋代社会

经过唐末五代的内乱纷争、地域割裂，北宋的统治者在南北统一之初就愈加意识到，权力的凝聚和文化的统治，对于国家的统治和治理来说具有极其重要的意义，故而力挺儒家思想和理学思想作为官方生活与行动的一切准则。在这样的背景下，理学的出现正是迎合了将儒、佛、道三家思想贯通并探究天人合一而得以最理性化阐释的时代要求，其宗旨就是将中国传统文化中的安邦定国与知天达命进行辩证的统一，欲重建礼治秩序，以礼仪规范人们的生活行为、心理情操及是非观念。

但唐、五代所孕育的新的因子，历经太祖、太宗和真宗三朝的躁动之后，在仁宗朝终于破土而出，呈现出文化上的"丕变"，各个文化领域内均经受了震荡，展现出一种新的风貌，体现出新特征，就好像法国学者谢和耐所说的："11—13世纪期间，在政治、社会或生活诸领域中没有一处不表现出较先前时代的深刻变化。这里不单单是指一种社会现象的变化，而更是指一种质的变化。政治风俗、社会、阶级关系、军队、城乡关系和经济形态均与唐朝贵族的、仍是中世纪中期的帝国完全不同。一个新的社会诞生了，其基本特征可以说已是近代中国特征的端倪了。"[①]



宋朝开国皇帝赵匡胤

① (法国) 谢和耐：《中国社会史》，南京：江苏人民出版社1995年版，第257页。

由于人们对物质和精神享受的追求，宋代市民心中始终暗涌着一种冲动，试图逃出传统的礼与理的束缚和压制，有意挑战传统的古制礼仪的遗风遗规，于是，在宋代的文化生活中，一个有趣而生动的奇特现象产生了。“变古”正是宋代文化的特点，如同皮锡瑞在《经学历史》中所述，宋代的经学同样也步入了“变古”的阶段，疑古惑经表现出文人前所未有的勇气，掀起一波文化上的新思潮，使儒学得到一次更新。

宋代词人陆游云:“唐及国初,学者不敢议孔安国、郑康成,况圣人乎！自庆历后，诸儒发明经旨，非前人所及；然排《系辞》，毁《周礼》，疑《孟子》，讥《书》之《胤征》、《顾命》，黜《诗》之《序》，不难于议经，况传注乎。” 在经学上，从“理”的高度来对旧经学的怀疑和儒家经籍的重新释义，并提出新的学说。[①]在文学上，以欧阳修、梅尧臣、苏舜钦等一批文人为首开始了诗文革新运动，扭转了浮靡文风，开创了一个崭新而富有生机的文学变革时代。

宋代教育的第一次兴学运动也肇始于庆历四年，此后学校的教育规模得到了较大的发展，对此《宋史·选举志一》记载道：“学校之设遍天下，而海内文治彬彬矣。”至南宋时，“都城内外，自有文武两学、宗学、县学之外，其余乡校、家塾、舍馆、书会，每一里巷须一二所，弦诵之声，往往相闻。”[②]

在教育对象上，宋代打破了唐代严格的门阀贵族的限制，显示出一种平民化、普及化的趋势。科举制度上的科目开考更具开放性，限制势家子弟在科考中获得任何特殊待遇。宋代教育的兴盛同样也有力地推进了理学的发展，对整个社会的风气转变起到了不可估量的作用。

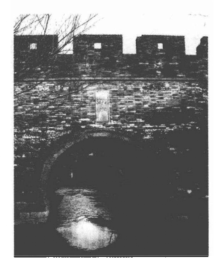
总之，宋代三百年的文化所取得的成就，一是完成了贯通天人古今的理性思考，二是人文精神的萌发。它体现出的是一种开阔的视野与清醒意识，其所创建的社会文明从历史的角度来看可以说已达到了“灿烂的巅峰”。如南宋的都城临安府在当时俨然是一座世界上最大和最富庶

---

① 吴怀祺主编：《中国文化通史·两宋卷》，北京：中共中央党校出版社 2009 年 7 月版，第 3、9、10 页。

②（宋）灌圃耐德翁：《都城纪胜·三教外地》，《西湖文献集成》第 2 册《宋代史志西湖文献专集》，杭州：杭州出版社 2004 年 10 月版，第 44 页。

的城市，“其现代化的程度是令人吃惊的：它独特的货币经济、纸钞、流通票据，高度发展的茶、盐业……在人民日常生活方面，艺术、娱乐、制度、工艺技术方面，中国是当时世界上首屈一指的国家，其自豪足以认为世界其他各地皆为化外之邦。”①



杭州古城门凤山门

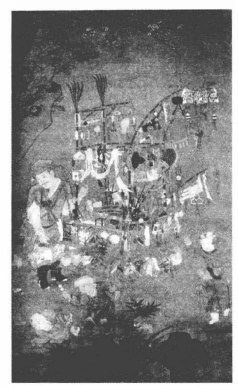
随着经济的昌荣和文化的盛达，生活在宋代城市中的人们就愈加重视现实利益和精神享受的追求，松弛那根紧张、繁忙、喧闹和劳累的神经，在各方面表现出强烈的时代气息。

宋代都市文化充满着丰富多彩的生活，这与当时的商业经济有着紧密联系。宋代的两个都会城市开封和杭州，拥有着百万以上人口，商业经济十分发达，生活水平可以说处于当时的世界先进城市之列；市井细民的精神追求也格外讲究，其活跃度尤其表现在文学艺术与娱乐表演两



金代早期杂剧人物。砖雕，高 32–38 厘米。山西稷山马村金墓

① (法国) 谢和耐著、马德程译：《南宋社会生活史》，台北：台北中国文化大学出版部 1982 年版，第 5 页。


苏汉臣《货郎图》　台北故宫博物院藏

方面。首先是供民间艺人从事表演的场所，即瓦子勾栏，汇聚了全国各种规模不等的艺人团体。如开封大内东角楼街巷的瓦子最为热闹，聚集着各种各样的人，“街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦。其中大小勾栏五十余座，内中瓦子莲花棚，牡丹棚，里瓦子夜叉棚、象棚最大，可容数千人。自丁先现、王团子、张七圣辈，后来可有人于此作场，瓦中多有货药、卖卦、喝故衣、探搏、饮食、剃剪、纸画、令曲之类，终日居此，不觉抵暮。”

城市中大批瓦子勾栏的出现，大大丰富了市民的文化娱乐生活，也促使人们通过服饰的式样来凸现时尚的追求和文化品位的显示。但宋代的主导思想却是程朱理学，洋溢着一种追求“古制”的遗风，质朴、自然是这个时代的品格，所制定的服饰制度是以统治者界定的“天理”为核心，渐而形成一个追求古制、追求等序、自上而下、由尊至卑、由贵到贱、等级划分十分严格的衣冠服饰制度体系，总的来说是比较拘谨和保守的，式样变化不多，色彩也不比唐朝的绚丽。

饮食业方面，随着都市的繁荣有很大的发展，呈现出南北合流而花样繁多的面貌。宋代统治者也极为讲究享乐，饮食也更趋于精美奢华，饮食业也是更加的热闹。北宋后期的开封，城市里的夜市往往开到夜里三更，五更又复开张，至热闹处则通宵达旦。四方美味荟萃开封，宫中的生活饮食充斥着山珍海味，“海鳌初破壳，江柱乍离渊；宁数披绵雀，休论缩颈鳊。南珍夸饤饾，北馔厌烹煎”，还有“螺蛤虾鳜白，南海琼枝，东陵玉蕊，与海物惟错”。[①]

① （宋）王明清：《挥麈录·后录余话》，北京：中华书局 1964 年 7 月版，第 274 页。

文学艺术方面，禅宗的影响相比唐代来说更显得突出，一方面是因为当时丛林中禅师本身也多以诗说禅[①]，另一方面更说明了此时的文人愈加倾心于禅宗的心性观念以及在文学上展现出自由无羁的思想，通过借用禅的比喻以构成“绝妙好词”，并由此导致了文学诗风的转变。

作为北宋文坛领袖的欧阳修，其“山林者之乐”的观点，以及郭熙在《林泉高致》中所提倡的林泉之志，自然加剧了文人原本就向往自然、介入自然、融于自然的浓厚兴趣，并以此来达到在尘世喧哗中寄托性灵。于是乎那些能起着“卧游”作用的山水画更受到文人的青睐，那些能标榜文人士大夫理想人格的绘画题材同样也渐受欢迎，种种现象强烈反映出文人审美意识与情趣的自觉化及独立性的崛起。此外，表现当时风俗和历史题材的绘画，由于具有很强的现实意义，在市民阶层也形成了一定的市场。

宋代都市生活的发展已日趋精致和繁荣化，达到了高度发达的水准，此时的世态风情、生活时尚、服饰饮食、礼仪交往无不处在变化发展之中，呈现出异彩纷呈、绚丽多姿的风貌，强烈反映出中古时代的哲学思想、道德观念和审美趣味，为中华民族描绘出一幅多姿多彩的审美文化时尚画卷。

① 孙昌武：《禅思与诗情》，北京：中华书局 1997 年 8 月版，第 407 页。

第一节

商业革命与城市时尚

宋代上承汉唐，下启明清，在经济及制度上是古代向近世中国转折的历史时期。宋代国土日蹙，政治积弱，然而经济迅速成长，市场空前繁荣，拥有较高的生产力，成熟的官僚体系、货币制度和交易系统，贸易极为发达，文化乃至科技之昌盛尤引人注目，识字率在当时也位列全球最高（15%—20%），日本学者内藤湖南将之称为世界上第一个“早熟的国家”。在上世纪末，中外经济史学家高度评价宋代，在当代世界经济研究中享有盛誉的经济学家安古斯·麦迪森（Angus Maddison），以迄今为止欧美学界的研究成果为基础，用经济学的方法对中国历史上的人均国内生产总值（GDP）作了估算。根据其计算的结果，无论是作纵向的还是横向的比较，宋代在世界经济史上都具有一种非同寻常的地位。

在过去的半个世纪中，中外许多学者从各自的研究中和从不同的方面，都得出了“中国经济在宋代出现飞跃，达到了顶峰，而后发展减缓，最后限于停滞”的结论。这个结论已成为现今学坛上关于中国历史发展模式的主流观点，而此观点的主要基石之一，就是宋代中国经济出现了巨大进步，即“宋代经济革命”。[①]

早在1957年，日本学者宫崎市定就对宋代的物质文明有了自己的看法：“中国文明在开始时期比西亚落后得多，但是以后这种局面逐渐被扭转。到了宋代便超越西亚而居于世界最前列。然而由于宋代文明的刺激，欧洲文明向前发展了。到了文艺复兴，欧洲就走在中国前面了。但起初二者之间的差距还很小，直到18世纪还是处于一种雁行状态。但是工业

---

① 李伯重：《“选精”、“集粹”与“宋代江南农业革命”——对传统经济史研究方法的检讨》，《中国社会科学》2000年第1期，第177-192页。

革命一发生，欧洲便把中国远远抛在后面了。”[1]郝延平在其《中国三大商业革命与海洋》中即认为宋代处于世界史上第一个商业跨洋大发展的时期，与东北亚、南洋、中东皆有贸易，是东方商业的扩张时期，并直接刺激了欧洲近代商业革命的兴起，迈向“全球市场”。[2]可见此时中国的经济、社会、政治、文化各方面都经历一大变革，学者将宋代视为中国正式从中古转向近代的开端。近代化的定义一般包括商业化、都市化、经济自由化等因素。


张择端《清明上河图》局部　北京故宫博物院藏

宋代城市的商业已形成了庞大的网络，这一网络是由点到面的结合形成的，点是深入都市的坊巷和遍布全城的各种商肆，面即是铺店林立、位于全城的中心地区的商业区。北宋东京开封府的规模虽不及唐代的长安，但仍然是11至12世纪世界上人口最多的城市。自秦汉以来形成的“坊市制”，经过唐末五代的发展，已日渐崩溃，屡遭破坏，商品经济的发展要求更多的贸易自由，那种不受时间和区域限制的商业活动在宋代出现了。在地域上不仅在城里可以设立商铺，就连城郊和乡镇也有了草市；时间上，商铺的营业时间完全由店主决定，正常情况下是天明开张，日落闭铺。“处处拥门，各有茶坊酒店，勾肆饮食。”街巷的市民有时家里也不再置办蔬菜，中、晚饭往往到“市店旋买饮食”。至于酒肆瓦市等则“不以风雨寒暑，白昼通夜”。

由于开封地处汴河、蔡河、金水河、五丈河和金水河的交汇处，全国各地尤其是东南一带的物质可以很方便地运抵京都，从而使开封处于

① 宫崎市定：《宋代における石炭と铁》，刊于《东方学》第13辑（1957年）。

② 郝延平：《中国三大商业革命与海洋》，收录于张炎宪主编：《中国海洋发展史论文集》〔台北：台湾“中央研究院”中山人文社会科学研究所专书(40)，2004〕，第14页。

“天下之枢”、“万国咸通”的有利地位。开封既是商贾会聚之所，又是人文荟萃之地，“青楼画阁，绣户珠帘，雕车竞驻于天街，宝马争驰于御路”。茶坊酒肆内金翠耀目，罗绮飘香，新声巧笑，按管调弦，杯觥交错，一番歌舞升平，其菜肴可谓是“八方争凑，万国咸通，集四海之珍奇，皆归市易，会寰区之异味，悉在庖厨”。

逛夜市是宋代的一种消费时尚，历史记载，宋太祖赵匡胤曾下令开封府“京城夜市至三鼓以来不得禁止”。“夜市直至三更尽，才五更又复开张，如要闹去处，通晓不绝。”甚至在风雪交加的大冬天，夜市也照常开张。“寻常四梢远静去处，夜市亦有燋酸嫌、猪胰、胡饼、和菜饼、獾儿、野狐肉、果木翘羹、灌肠、香糖果子之类。”[①]北宋东京的夜市相比其他地区更为热闹，如马行街，长达数十里的街巷，两边遍布铺席商店，其中还夹杂着官员宅舍，形成了坊巷市肆有机结合的新格局；尤其是这里的夜市，比东京著名的“州桥夜市”景象更加美观，达到“车马阗拥，不可驻足”的程度，灯火通明，热闹繁华甚至连北宋大文豪苏轼都流连忘返，“蚕市光阴非故国，马行灯火记当年”。夜市里小吃也很受欢迎，对后世影响极大。据考证，如今风靡于开封鼓楼夜市的火烧、馓子、炒凉粉、羊肉盒、灌汤包子、烤鸭、糖醋熘鱼，即是当年东京市场上的胡饼、环饼、汤饼、凉饼、肉饼、灌汤馒头、卤鸡、鱼演变而来。此外还有《东京梦华录》中有文字记载的烧、扒、煨、烤、煎、炒、烹、炸、蒸、熬、滑、涮、糟、酱、炙等29种热菜烹调技艺。

北宋的夜市没有等级和身份的差别，无论你出于什么缘故，处于什么样的位置，只要你需要，手中又有钱，都可以在夜市里找到适合自己情趣和嗜好的消遣方式，这也是北宋城镇夜市的一个最为显著的特点。南宋时的都城临安，同样也是四方商旅云集，天下诸货交汇，商业发达，买卖生意昼夜不绝。来自海外的各色奇珍异宝、日用品和香料等物，都可以在这儿买到。临安的店铺，一般都沿街而开，形成了几大商业区。自和宁门杈子外，一直到朝天门外的清河坊，南到南瓦子北面，谓为“界北”。中瓦子前的这一片，称作“五花儿中心”。这两块地是当时比较集中的商业区，其他还有几个较为集中的专业街区，如从五间楼一直向北到官巷南街，是当时经营钱钞兑换和结算的地方，在店铺的前面摆满

① （宋）孟元老：《东京梦华录笺注》卷三，北京：中华书局2007年7月版，第312—313页。

了金银器皿及可以随时供商人兑换的现钱，称为“看垛钱”；从融和坊北，至市南坊，叫做“珠子市”，在这里都是做大生意的店铺，“如遇买卖，动以万数”。还有富豪们开的质库，即当铺，在城内城外有不下数十处，生意也是十分的红火，“收解以千万计”。

据南宋吴自牧《梦粱录》卷一三《铺席》的记载：“自大街及诸坊巷，大小铺席，连门俱是，即无虚空之屋。每日清晨，两街巷门，浮铺上行，百市买卖，热闹至饭前，市罢而收。盖杭城乃四方辐辏之地，即与外郡不同。所以客贩往来，旁午于道，曾无虚日。至于故楮羽毛，皆有铺席发客，其他铺可知矣。其余坊巷桥道，院落纵横，城内外数十万户口，莫知其数。处处各有茶坊、酒肆、面店、果子、彩帛、绒线、香烛、油酱、食米、下饭鱼肉鲞腊等铺。盖经纪市井之家，往往多于店舍，旋买见成饮食，此为快便耳。”

其他还有名声非常响亮的个体店铺，“如中瓦前皂儿水，杂货场前甘豆汤、戈家蜜枣儿，官巷口光家羹，大瓦子水果子，寿慈宫前熟肉，钱塘门外宋五嫂鱼羹，涌金门灌肺，中瓦前职家羊饭、彭家油靴，南瓦子宣家台衣、张家元子，候潮门顾四笛，大瓦子邱家筚篥”等等不一一而足，这些店家的存在，为杭城老百姓的生活提供了极大方便。临安的饮食业包括茶肆、酒肆，分茶酒店、面食店、荤素从食店等，也效仿北宋东京开封府的风尚，有早市和夜市。

酒楼作为城市时尚的地标建筑，自然是城市商业的先驱。日本中国经济史权威学者加藤繁博士在其论文《宋代都市的发展》中这样形容：宋代城市中的酒楼“都是朝着大街，建筑着堂堂的重叠的高楼”，“这些情形都是在宋代才开始出现的”。在宋代以前的城市里，高高的酒楼供市民饮酒作乐的场所是不可以想象的，这种具有平民文化色彩的经济场所也只有在较为宽松的政策和环境下才能兴起。据孟元老的《东京梦华录》记载，当时东京拥有大酒楼 72 个，其中白矾楼最为显赫，“白矾楼后改为丰乐楼，宣和间，更修三层相高。五楼相向，各有飞桥栏槛，明暗相通，珠帘绣额，灯烛晃耀。” 这些酒楼不仅仅是内部装饰雍荣华贵，而且也逐渐趋向园林庭院化，“廊庑掩映，排列小阁



苏汉臣《杂技戏孩图》 台北故宫博物院藏


李嵩《货郎图》局部

子，吊窗花竹，各垂帘幕”。使人一迈进酒楼就恍惚到了私家园林，酒楼园林风格化是宋代城市发展的另一特征。市民无不向往在这样的酒楼饮酒作乐，修竹夹牖，芳林匝阶，春鸟秋蝉，鸣声相续，优美的园林环境，加之周到细致的服务，无不使人流连忘返。就连位居高位的达官贵人和皇亲国戚也喜欢到市井中的酒楼饮酒，如大臣鲁肃公就经常穿着便装，不带侍从，偷偷到南仁和酒楼饮酒。皇帝获悉此事，大加责怪："为什么要私自入酒楼？"他却振振有词说道："酒肆百物具备，宾至如归。"

城市里酒楼林立，绣旗相招，展现出一番新兴气象，其内部装潢也极尽奢华，"雕檐映日，画栋飞云。碧阑干低接轩窗，翠帘幕高悬户牖"。南宋临安城内的三园楼同样如此："店门首彩画欢门，设红绿杈子，绯绿帘幕，贴金红纱栀子灯。装饰厅院廊庑，花木森茂，酒座潇洒。但此店入其门，一直主廊，约一二十步，分南北两廊，皆济楚阁儿，稳便坐席，向晚灯烛莹煌，上下相照，浓装妓女数十，聚于主廊槏面上，以待酒客呼唤，望之宛若神仙。"

在"设法卖酒"的掩盖下，由官方经营的酒楼里一般均拥有一批侑酒的官妓，往往引得那些"风流才子欲买一笑，则径往库内点花牌"。[①] 由官妓侑酒确实为商家带来了丰厚的经济效益，许多民营酒肆看到这种情景也纷纷效仿起来。宋代有一种娼妓酒肆，叫做"奄酒店"，"谓有娼妓在内，可以就欢，而于酒阁内暗藏卧床也"。这种做法加快了饮食业朝色情业发展的步伐。

在宋代，这种酒店一般是在门首的红栀子灯上加盖箬笠以作标记的，"其他大酒店，娼妓只伴坐而已。欲买欢，则多往其居"。[②]如此美观美色，

① （宋）吴自牧：《梦粱录》卷一〇，《学海类编》，民国九年（1920）上海涵芬楼影印，第70页。

② （宋）灌圃耐得翁：《都城纪胜·酒肆》，北京：中国商业出版社1982年3月版，第5页。

势必吸引文人墨客的极大关注，虽是个“花竹扶疏”的去处，但有时竟成为了创作诗歌的源泉，“夜泊浔阳宿酒楼，琶琶亭畔荻花秋”，自然是“花枝缺处青楼开，艳歌一曲酒一杯。美人劝我急行乐，自古朱颜不再来，君不见外州客，长安道，来一回，老一回”。①

宋代的面食与唐代一样十分的丰富，主食以麦、粟、稻为主，间以多种杂粮。小麦面食是最主要的食品，无论贵贱皆食之，以饼类的样式居多，有火烧的为烧饼，水瀹的为汤饼，笼蒸的为蒸饼。宋仁宗赵祯时，为避皇帝名讳，人们又将蒸饼读为炊饼，形状类似今天的馒头。

汤饼的形式更多，开封面食店就有软羊面、桐皮面、插肉面、桐皮熟脍面等，临安的则有猪羊腌生面、丝鸡面、三鲜面、笋泼肉面等。至南宋晚期又出现了“药棋面”，即今天的挂面，“细仅一分，其薄如纸”。烧饼又称胡饼，沿袭了唐代的饮食习惯，唐开元以来，“贵人御馔，尽供胡食”②，成为一时风尚。开封烤制的烧饼有门油、菊花、宽焦、侧厚、髓饼、满麻等品种，有的烧饼上撒了点芝麻，油饼店则卖蒸饼、糖饼、装合、引盘等品种，食店和夜市还卖白肉胡饼、猪胰胡饼和菜饼之类。

“夜行山步鼓冬冬，小市优场炬火红。”陆游的诗让我们可以感受到宋代城市里文化夜市的多彩风姿，文化夜市的出现，又赋予了宋代城市夜生活的新内容，也给宋代城市的文化，即市民阶层的娱乐性文化，吹来了一股强劲的新风。东京城的文艺活动也有专门的场所，当时东京城内最突出的娱乐场所是瓦子勾栏。瓦子勾栏的伎艺有说书、小唱、杂剧傀儡、讲史、小说、散乐、舞蹈、影戏、杂技等。东京最著名的瓦子有“街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦。其中大小勾栏五十余座。内中瓦子、莲花棚、牡丹棚，里瓦子夜叉棚、象棚最大，可容数千人”。

宋代居民生活有几个重要的节日，也是法定的节日，如元旦、上元节、中和节、天庆节等，这也是城市生活中重要的一项活动。

上元节，正月十五日，又称元夕节或元宵节。京城张灯结彩5天，各地3天，城门弛禁，通宵开放。宋太祖时，因为“朝廷无事，区宇咸宁”，

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷二三，白居易：《横吹曲辞·长安道》，北京：人民文学出版社1998年11月版，第347页。

② （后晋）刘昫：《旧唐书》卷四五，《舆服志》，北京：中华书局1975年5月版，第1958页。

加之"年谷屡丰"，决定上元节再增十七、十八两夜举行庆祝活动。

节日期间，京城的市民群集御街，两廊下歌舞、百戏、奇术异能鳞次栉比，乐声悠扬。有击丸蹴球者、踩绳上竿者，还有表演傀儡戏、魔术、杂剧、讲史、猴戏、鱼跳刀门、使唤蜂蝶等项目。夜晚最精彩的活动还是要数那个朝北搭起台阶状的鳌山（又称灯山），上面图绘神仙等故事，左右用彩绢结成文殊、普贤菩萨。其间还张挂彩灯，手艺奇巧，以琉璃制成，绘山水人物、花竹翎毛。鳌山顶端安置木柜贮水，不时放水，像瀑布飞溅而下。还用稻草扎成双龙，遮上青幕，草上密插灯烛数万盏，远望如双龙蜿蜒飞腾。从鳌山到附近的大街，约一百多丈，用棘刺围绕，称"棘盆"，实为大乐棚。盆内各色彩灯火通明如白昼，乐人奏乐，同时还有飞丸、走绳、爬竿、掷剑等杂技。

皇帝和嫔妃在宫城门楼上观灯嬉戏，百姓在楼下观看露台演出的杂剧，艺人不时带头高呼"万岁"来取悦皇帝。这一天朝廷在相国寺罗汉院设御宴招待中书和枢密院的长官，而老百姓则以绿豆粉做成蝌蚪羹、糯米汤元、烧饼、春茧为节日美食，还特地迎接紫姑神，预卜当年的蚕桑情况。一直至十八夜或十九日才开始"收灯"[①]。

这样的节日做法也深深影响了与宋为敌的金朝女真族。金朝女真族在建国前无官定的节日，迁都燕京后才逐渐受汉族传统节日影响，如元旦、元宵节、重五、中元节、重九日等节日也在金朝流行开来，海陵王于天德三年（1151），第一次在宫中建造了灯山，以庆祝元宵节。贞元元年（1153），又一次在燕京新宫中宴请丞相以下的官员，"赋诗纵饮，尽欢而罢"；都内百姓同样盛饰观赏游乐，至十八日结束。

① 王曾瑜:《宋辽西夏金社会生活史》，北京：中国社会科学出版社2005年8月版，第418 － 419页。

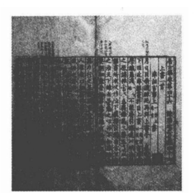
第三节

私学隆盛 惠泽士人

宋朝开国皇帝赵匡胤及其后继者赵光义，虽为武夫出身，却深谙马上得天下易，而马上治天下难的道理。宋太祖建国之初，为了避免重蹈唐代藩镇之乱的覆辙，决定削弱武臣的兵权，倾斜“以文德致治”。“太祖、太宗丕变弊俗，崇尚斯文。”“儒术污隆，其应实大；国家崇替，何莫由斯。”便制定了右文国策，尊师重道，优礼儒士，通过在馆阁制度、图书编纂、刻书事业及学校教育方面加强建设，并取得了重大突进，形成隆盛局面，惠及士人。

宋初诸帝，均勤奋好学，刻苦读书，太宗曾言要“他无所爱，但喜读书”，甚至深夜乃寝，五鼓而起。太平兴国七年，太宗对近臣说：“王者虽以武功克定，终须用文德致治。朕每退朝，不废观书，意欲酌前代成败而行之，以尽损益也。”右文国策产生了良好的效果，全国上下掀起了重视文化、大办教育的潮流，官方和私人都乐于参与其中。官方兴办文化事业，自中国各朝历代均是众矢之的，可以说是国家建设之重要基石，这无可厚非，可是私学之盛却超乎了想象，呈现出官私互补，共建宋代文化盛世的大好局面。

私学的昌盛，成为了宋代士人生活中的一种文化时尚，这其中包括刻书业、书院的建设和私家藏书等方面。首先是刻书业的发展，它是这个文化产业链的基础环节。雕版印刷术自唐代以后得到了重大发展， 宋代在前代的基础上，适应政治、文化的需要，伴随着社会经济的发展，逐渐兴盛起来。宋代刻书，分官刻、家刻和坊刻三种。官刻书籍，往往与政治需要有关，如《孝经》、《论语》、《尔雅》、《礼记》、《春秋》等书籍；而私宅或家塾所刻书籍，称家刻本。宋代如此重视文人的待遇与地位，大力支持科举制度，吸引了大批的有志青年努力向学，致使有



宋周必大刻本《欧阳文忠公集》卷四六内页





《晦庵先生朱文公文集》 宋咸淳元年建宁府建安书院刻元明递修本

条件的士大夫家，不仅善于藏书，还自己从事刻印，由于主要出于传播学术的目的，所以数量远不如官刻、坊刻之多，所选范围也多取子部、集部之书。如叶德辉《书林清话》卷三《宋私宅家塾刻书》条所录刻书之家，有岳氏之相台家塾、廖莹中之世彩堂、蜀广都费氏进修堂、临安进士孟琪、京台岳氏、建邑王氏世翰堂等约有 45 家之多。由于刊刻人校勘精审、精雕细刻，故家刻本历来颇受收藏界推崇，如庆元二年（1196）吉安周必大刻《欧阳文忠公集》，嘉泰元年（1201）周必大刻《文苑英华》；廖莹中世綵堂刻《昌黎先生集》、《河东先生集》，纸莹墨润，令人赏心悦目，堪称宋版书中之上品，都是有名的私宅刻本。

除了私人小规模刻书之外，还出现了一定规模的刻书和售书活动。坊肆，即经营刻书和卖书的作坊，或称为书林、书堂、书棚、书籍铺。宋代坊刻遍布全国，以浙江、福建、江西、四川等几个地区的书坊刻书最为活跃，所刻多为经史百家、唐宋名家诗文、科举程文及民间实用书。

虽然他们的刻书行为是一种营利性质的，其结果却进一步推广了文化的普及，这其中最有名的是建安余仁仲的勤有堂。建安自唐代就是书肆云集的地方，宋代余仁仲经营时期已相当有名，子孙相承，至元代仍有印本传世。南宋临安陈氏书籍铺，在当时也是非常著名的书坊，为陈起和儿子陈续芸经营，坐落在临安府棚北大街睦亲坊。北京图书馆现藏临安府陈氏书籍铺刻本多种，其中有唐《王维诗集》10 卷本，卷后有“临安府棚北睦亲坊巷口陈解元宅刊印”，《四库全书总目》卷一二四，著

录唐康骈《剧谈录》卷二云："此本末有临安府陈道人书籍铺刊行字。"

宋代坊刻书籍还很多，但由于书坊主人不入史传，大都只能从传本和名家书目或藏书家的题识中去探索。叶德辉在《书林清话》中的卷三《宋坊刻书之盛》还专门介绍除了余、陈两家书铺之外的南宋书坊，大约几十家之多，如建宁府黄三八郎书铺、建阳麻沙书坊、建要书铺蔡琪纯父一经堂、武夷詹光祖月厓书堂、崇川余氏、建宁府陈八郎书铺、建安江仲达群玉堂、杭州大隐坊、临安府太庙前尹家书籍铺、杭州钱唐门里车桥南大街郭宅□铺、临安府金氏、金华双桂堂、临江府吾氏、西蜀崔氏书肆、南剑州雕匠叶昌、咸阳书隐斋、汾阳博济堂、蔂斐轩、葛氏傅椁书堂、闽山阮仲猷种德堂。

这些书坊的目的在于速成营利，大多数都不太注重校勘，所刻书籍质量一般不高，但其中也不乏刊刻精品之作。如宋临安府陈宅书籍铺所刻《唐女郎鱼玄机诗》、《周贺诗集》，建安黄善夫刻《史记》、《汉书》，建安余仁仲万卷堂刻《春秋公羊经传解诂》等，堪称宋代坊刻本中之精品。

南宋时，四川地区刻印了一系列唐人诗文别集，数量较多，世称蜀刻唐人集。传世各集可分两个系统：一为十一行本，皆半叶十一行，行二十字，白口，左右双边，约刻于南北宋之际，今存《骆宾王文集》、《李太白文集》、《王摩诘文集》三种；一为十二行本，皆半叶十二行，行二十一字，白口，左右双边，今存《孟浩然诗集》、《刘文房集》、《陆宣公文集》、《昌黎先生文集》、《刘梦得文集》、《张文昌文集》、《皇甫持正文集》、《欧阳行周文集》、《新刊元微之文集》、《杜荀鹤文集》、《孟东野文集》、《新刊权载之文集》等19种。各书楮墨精良，藏书家皆珍视之。从其"新刊"之类书名来看，应该都是坊刻，而非官刻、家刻。今各书均钤有元代"翰林国史院官书"长方朱印，明清两代藏内府。清康熙时，刘体仁等取之内库，此书始流传民间，今存本多有"刘体仁印"、"颍川镏考功臧书印"等印。

私刻、坊刻的盛行，为私人藏书提供了极为便利的条件，藏书家在质上和量上求精求多的同时，也形成了爱书和淘书的乐趣。据说在北宋有两家私人藏书最有名，陆游在《渭南文集》卷二八《跋京本〈家语〉》说："本朝藏书之家，独称李邯郸公（淑）、宋常山公（绶），所蓄皆不减三万卷，而宋校雠尤精。"宋绶收藏大批图书，经常从事校勘，沈括称宋绶不光喜



重修后的石鼓书院

藏异书，而且还亲自校雠，自谓："校书如扫尘，一面扫，一面生。故有一书每三四校，犹有脱误。"（《梦溪笔谈》卷二五）除此两家外，宋代王钦臣家也藏有大量图书，约有数万卷本，如徐度所见："予所见藏书之富者，莫如南都王仲至（钦臣字）侍郎家，其目至四万三千卷，而类书之卷帙浩博如《太平广记》之类，皆不在其间，虽秘府之盛，无以逾之。闻之其子彦朝云：其先人每得一书，必以废纸草传之，又求别本参校，至无差误，乃善写之。必以鄂州蒲圻县纸为册，以其紧慢厚薄得中也，每册不过三四十页，恐其厚而易坏也。此本专以借人及子弟观之。又别写一本，尤精好，以绢素背之，号镇库书，非已不得见也。镇库书不能尽有，才五千余卷。"（《却扫编》）好书之人，都有这样的嗜好，每得一好书，必倍爱之，精心保存。南宋著名的金石学家赵明诚和女词人李清照夫妇也是一对书籍的狂热爱好者，"每获一书，即共同校勘，整理签题"。[①]

作为这一文化产业链最高端的书院，最能体现出宋代文人的文化理念，也能实现每个文人终生欲践行儒学的信仰。

书院，起源于唐代，既有官方的，也有私人创建的书院。前者是官方藏书、校书及储才之地，如同宋代的馆阁；后者乃为私人读书讲学的地方。宋代的书院，即由后者发展而来。五代到北宋初期是私人讲学的书院的兴盛时期，在南北各地出现了不少著名的书院。这一时期，书院所以兴盛的原因，是官学的凋弊。朱熹在《石鼓书院记》中说："予唯前代庠序之教不修，士病无所于学，往往相与择胜地，立精舍，以为群居讲习之所。而为政者乃或就而褒表之，若此山，若岳麓，若白鹿洞之类是也。"吕祖谦在《白鹿洞书院记》中也说："窃尝闻之诸公长者，

---

①（宋）李清照：《金石录后序》，刊人赵明诚撰《金石录》，北京：中华书局1985年10月版，第561页。

国初，斯民新脱五季锋镝之厄，学者尚寡，海内向平，文风日起，儒生往往依山林，即闲旷以讲授，大率多至数十百人。嵩阳、岳麓、睢阳及是洞尤为著，天下所谓四书院也。”

在朱熹、吕祖谦这段话中，不但诉说了书院兴盛的缘由，而且更列举了有宋一代的著名四大书院。关于宋代私人性质的书院，历史有多种称谓，有北宋四大书院、南宋四大书院、北宋六大书院、天下六大书院、八大书院等说法。

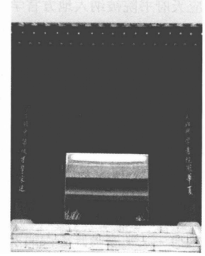
最受公认的四大书院的说法是：湖南长沙的岳麓书院，江西庐山的白鹿洞书院，河南商丘城南的应天书院（睢阳书院），河南嵩山南麓的嵩阳书院或湖南衡阳的石鼓书院。当然还有其他书院，如徂徕书院、丽泽书院、象山书院、茅山书院（又名金山书院）、龙门书院。

石鼓书院，在今湖南衡阳石鼓山迴雁峰上，创建于唐元和中（810 年左右），宋太宗至道三年（997）李士真就遗址重建。北宋仁宗景祐二年（1035），仁宗帝根据集贤校理刘沆的建议，赐书院匾额及学田。南宋孝宗淳熙十三年（1186），部使者潘峙因旧址列屋数间，牓以故额；宋若水益广之，朱熹为之记。

白鹿洞书院，在今江西庐山五老峰下，唐代时原为李涉、李渤兄弟俩隐居读书处，尝蓄一白鹿自娱，人称白鹿先生。后来李渤任江州刺史，旧地重游，于此修楼建亭，引泉植花，遂成为一处游览胜地，取名白鹿



白鹿洞书院


应天府书院

洞。五代南唐昇元年间，因洞建学馆，置田以给诸生，学者大集，以李善道为洞主，掌教授，当时谓之白鹿洞国庠。北宋末年，书院毁于兵火，南宋淳熙六年（1179），朱熹出任南康太守，重建院内的建筑，延请名师，充实图书，亲临讲学，并奏请赐额及御书，于是书院名声大振，宋时著名的哲学家陆九渊、王守仁等都曾在此讲学。

应天府书院，又称睢阳书院，在今河南商丘市故城西北隅，由五代后晋杨悫所创，为中国四大书院之一。"五代十国"分裂时期，官学遭受破坏、庠序失教，中原地区开始出现一批私人创办的书院，应天府书院由此而生。宋初书院多设于山林胜地，唯应天府书院设于繁华闹市，历来人才辈出。北宋立国初期，急需人才，实行开科取士，睢阳学舍的生徒参加科举考试，登第者达五六十人之多。文人、士子慕戚同文之名不远千里而至宋州求学者络绎不绝，出现了"远近学者皆归之"的盛况，睢阳学舍逐渐形成了一个学术文化交流与教育中心。宋真宗时，为追念宋太祖应天顺时，开创宋朝，1005年将其发迹之处宋州（今商丘）改名应天府。1008年，当地人曹诚"请以金三百万建学于先生（杨悫）之庐"，在其旧址建筑院舍150间，藏书1500卷，并愿以学舍入官，并受到宋真宗赞赏，翌年将该书院正式赐额为"应天府书院"。 应天府书院提供免费教育，学生多为贫寒好学之士，形成刻苦严谨的学风，早年书院伙食不善，范仲淹求学时就有"五年未尝解衣就枕"、"食不给，至以糜粥继之"之说。

应天府书院被纳入地方官学管理后，宋初政府通过赐书、赐匾额、赐学田等加强对书院的控制，但教育方针和教学方法上，书院仍保留有私学教育的特点。宋仁宗天圣年间，文学家晏殊任应天知府时，曾为书院聘请名师任教，书院规模得以进一步发展。1027年，范仲淹因母亲去世辞去了兴化县令的职务，在应天府居丧时，亦于此地任教，四方学子纷纷慕名就学，其治学精神和忧国忧民的言行誉满全国，书院在全国声望空前，一时"人乐名教，复邹鲁之盛"，俨然为中州一大学府。

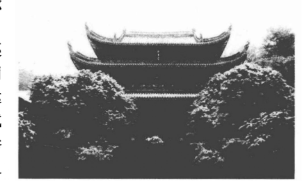
从此，应天府书院得到官方承认，成为宋代较早的一所官学化书院。时人称"州郡置学始于此"，天下学校"视此而兴"。1043年，宋仁宗下旨将应天书院改为南京国子监，成为北宋最高学府之一。后该书院经应天知府、文学家晏殊等人加以扩展。范仲淹曾受教于此，及后曾在书院任教，书院盛极一时。



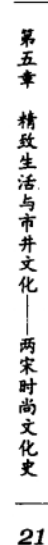
岳麓书院

岳麓书院，在今湖南长沙西岳麓山抱黄洞下，其前身可追溯到唐末五代（958）智睿等二僧办学。北宋开宝九年（976），潭州太守朱洞在僧人办学的基础上，正式创立岳麓书院。宋太宗咸平二年（999），李允则任潭州太守，他一方面继续扩建书院的规模，增设了藏书楼、“礼殿”（又称“孔子堂”），并“塑先师十哲之像，画七十二贤”；一方面积极取得了朝廷对岳麓兴学的支持，以促进书院的更大发展。

咸平四年（1001）朝廷首次赐书岳麓书院，其中有《释文》、《义疏》、《史记》、《玉篇》、《唐韵》等经书。宋真宗大中祥符五年（1012）经学家周式担任山长主持岳麓书院后，书院得到迅速的发展，学生定额愈百人，周式本人还得到宋真宗的召见和鼓励。到南宋的乾道年间，岳麓书院达到鼎盛时期。著名理学家张栻主持岳麓书院，他以反对科举利禄之学、培养传道济民的人才为办学的指导思想。在教学



岳麓书院的藏书楼



方面，提出“循序渐进”、“博约相须”、“学思并进”、“知行互发”、“慎思审择”等原则；在学术研究方面，强调“传道”、“求仁”、“率性立命”，从而培养出一批如吴猎、赵方、游九言、陈琦等经世之才的优秀学生，湖湘学派多数学者也在岳麓书院学习过。一时间，大批游学的士子前来书院研习理学问难论辩，有的还“以不得卒业于湖湘为恨”，当时的岳麓书院成为全国闻名的传习理学的基地。南宋淳熙七年(1180)，张栻去世后，朱熹、真德秀等人对岳麓书院的办学和传播理学也表现出极大的热忱。朱熹还将《白鹿洞书院教条》的学规，颁于岳麓书院，并手书“忠、孝、廉、节”四个大字，刻石嵌于讲堂的两壁，所刻四个字笔力遒劲，成为了岳麓书院道统源流的象征。绍熙五年（1194），朱熹任湖南安抚使，书院规制一新，当时有“道林三百众，书院一千徒”的说法。历代的文献史籍上还把岳麓书院和孔子讲学处并提，誉为“潇湘洙泗”。

嵩阳书院，在今河南登封太室山南，创建于北魏孝文帝太和八年(484)时，时称嵩阳寺，至唐代改为嵩阳观，到五代时周代改建为太乙书院，宋太宗至道三年(997)改为太室书院，藏九经于其中。仁宗景祐二年(1035)敕西京重修，更名嵩阳书院，宰相王曾奏置山长，给田一顷。宋代理学的“洛学”创世人程颢、程颐兄弟都曾在嵩阳书院讲学，此后，嵩阳书院成为宋代理学的发源地之一。嵩阳书院从五代后唐到清代末年，经历了近千年的讲学历史，是书院中的佼佼者，对传播中华民族和培养造就人才发挥了重要的教育作用。宋初，国内太平，文风四起，儒生经五代战乱之后，都喜欢在山林中找个安静的地方聚众讲学。登封是尧、舜、禹、周公等曾经居住的地方。据记载，先后在嵩阳书院讲学的有范仲淹、司马光、程颢、程颐、杨时、朱熹、李纲、范纯仁等24人，司马光的巨著《资治通鉴》卷九至卷二一就是在嵩阳书院和崇福宫完成的。号称“二程”的程颐、程颢在嵩阳书院讲学十余年，对


嵩阳书院

学生一团和气，平易近人，讲学鲜感，通俗易懂，宣道劝仪，循循善诱。学生虚来实归，皆都获益，有“如沐春风”之感。康熙辛卯年，全省在开封选拔举人，录取名额一县不足一人，仅登封就中了五个。名儒景冬旸，曾就读于嵩阳书院，中进士后，曾九任御史之职。嵩阳书院正是拥有了这得天独厚的师资条件，声名大振，四方生徒摩肩接踵，成为北宋影响最大的书院之一。


司马光画像

仁宗庆历以后，北宋有三次兴学高潮，地方州县学日益发展，而私人性质的书院却呈现出衰落的迹象。南渡以后，政治败坏，地方州县学日趋凋落，书院反而大为兴盛，加之理学盛行，理学家又喜到处聚徒讲学，更促使了南宋书院的发展。朱熹重修白鹿洞书院，对南宋书院的由衰至盛起了极为重要的推动作用，形成一种全国上下建书院的浪潮，似乎有一种追赶时髦的气息弥漫在南宋的半片江山。据《续文献通考》、《宋史》和《宋元学案》所载，南宋期间所设立的书院约有近百所之多，数量之多前所未有，书院的活动也比以前更加丰富和充实，在藏书、供祀和讲学三方面超出了前代。

第四节

文会雅集的精致生活

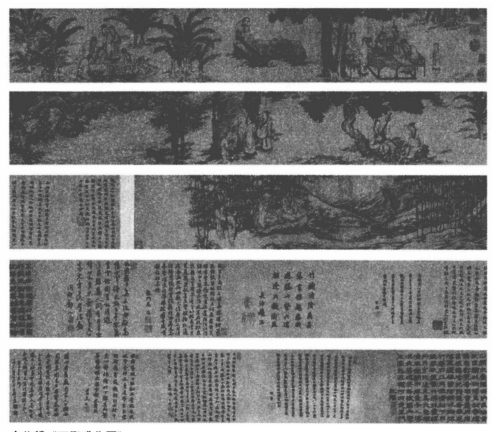
一、文会雅集

汉唐以来，文人举行的诗文酒会、唱和酬答，给人们留下了美丽而令人向往的境界，如兔园赋雪、柏梁台联句、金谷园会、兰亭修禊、龙门夺锦、旗亭唱诗等。到了北宋，文人集会活动的规模和频率大大超过了前代，不仅盛行于京城宫廷，而且也蔓延到地方，集会的主体包括从公卿大臣到举子书生的文人群体的各个层面，集会成为了宋代文人的一种重要生活形态。[①]据文献可查，文人集会最早的案例可以在《诗经·小雅》中找到，其中有多篇诗歌描写了宴饮集会的情形：其时“酒既和旨”，又“鼓瑟吹笙”，嘉宾或是相互交谈，“燕笑语兮”，或者“弓矢斯张”，起身射箭助兴。宴集的参加者是“显允君子，莫不令德”，其关系也相当的亲近——“岂伊异人？兄弟甥舅。”他们的宴乐宾客可以算得上是文人集会之滥觞。唐宋时代的文人有一个重要的社交活动就是闲暇时的宴饮雅集、交游唱酬。在公事之余或“旬休”之时，唐宋士大夫文人们往往要举行聚会宴饮一类的社交和娱乐活动，甚至还出现了以文学创作为主旨的诗社、词社等组织，大家聚在一起，或喝酒品茗，或听歌赏舞，或游园观花，或诗词唱和，既娱乐了身心，也增进了彼此间的友谊和情感，正如方千里所写“闲情须与酒商量”（《浣溪沙》），赵孟坚所写“酒边心事，花下旧闲情”（《蓦山溪·怨别》），亦如吴文英所写“有花香、竹色赋闲情，供吟笔”（《满江红》），周密所写“花外琴台，竹边棋墅，处处是闲情”（《少年游·赋泾云轩》）。在士大夫文人雅集交游的场合和环境下，自然离不

① 熊海英：《北宋文人集会与诗歌》，北京：中华书局 2008 年 5 月版，第 1 页。

开喝酒、赏花、弹琴、围棋等消闲活动，吟诗、填词则可以助抒情遣兴。这种宴会雅集式的交友方式已悄然成为了唐以降文人圈中流行的一种“休闲”社交活动。

宋代文人的集会宴饮活动比唐代更趋兴盛和频繁，其交游唱酬的形式和内容也更为丰富多彩，词人间藉此所抒写的“闲情”也达到了一个更高雅、更幽深的审美境界。宋代正是基于崇雅观念而使日常生活趋向于审美化，把琴棋书画、茶酒诗赋、风花雪月的生活环境和活动方式定型为一种雅化生活范式，而频频举行的文人群体的诗文酒会以其盎然雅趣和丰富情韵，成为了那个时代雅化生活范式的典型标志。诸如天圣景佑年间钱惟演任西京留守时与欧阳修、梅尧臣等洛阳文人集团的诗文酒会，嘉祐二年欧阳修知贡举时与举子文人群体的交际游从，以及各种怡老会、曝书会、茶会、中秋聚会和诗社，均盛极一时，映带前后。



李公麟《西园雅集图》

相传北宋元祐二年，东京汴梁城中16位名流精英应英宗驸马王诜邀请，于都尉第所唱和赠答，李公麟曾绘有一幅名画《西园雅集图》，描绘了文人在西园相聚时的情景：画中“水石潺湲，风竹相吞，炉烟方袅，草木自馨”，王诜、苏轼、黄庭坚、秦观、李公麟、米芾以及僧圆通、道士陈碧虚等主客16人，三三两两，或写诗，或作书，或题石，或拨阮，或说经，极闲适之乐、清雅之致，亦如米芾在《西园雅集图纪》中所言：“人间清旷之乐，不过于此。”

北宋前期著名的婉约派词人、官至尚书的晏殊，也是一个极喜宾客宴集而又颇富艺术情趣的文人。据宋人记载：“晏元宪公虽早富贵，而奉养极约，惟喜宾客，未尝一日不燕饮。而盘馔皆不预办，客至，旋营之。顷有苏丞相子容尝在公幕府，见每有嘉客必留，但人设一空案一杯。既命酒，果实蔬茹渐至。亦必以歌乐相佐，谈笑杂出。数行之后，案上已灿然矣。稍阑，即罢遣歌乐曰：‘汝曹呈艺已遍，吾当呈艺。’乃具笔札，相与赋诗，率以为常。前辈风流，未之有比也。”[①]可见，晏殊虽在日常生活中倡导简朴节约，但他在举办宴会招待嘉宾方面却毫不吝啬，设宴的形式和“创意”颇非一般，新颖别致，其中除了“歌乐相佐，谈笑杂出”之外，还有一个压轴节目，即赋诗填词。

进入南宋，士大夫文人们的宴饮聚会、交游唱酬活动更是花样翻新，流溢出更浓郁的闲雅情调。我们不妨举南宋末年活跃于西子湖畔的著名词社——“吟台词社”为例，来看看南宋民间士大夫文人宴游酬唱的兴盛景象。

唐代已出现“诗社”一类的文人社团形式，至宋代尤其是南宋，文人结社酬唱之风更加兴盛。“吟台词社”正是在这种风气和背景之下产生的，该词社的主要骨干有张枢、杨缵、周密、李彭老等人，聚会地点就在张枢位于西湖之滨的南湖别墅。张枢在从祖父那里继承而来的南湖别墅里专门建造了一个“吟台”，以作为他与杨缵、周密等词坛名流聚会酬唱的专用场所。周密在《瑞鹤仙》词序中，曾对“吟台”的建构及词社的活动有非常生动的描述：“寄闲结吟台，出花柳半空间，远迎双塔，下瞰六桥，标之曰‘湖山绘幅’。霞翁领客落成之。初筵，翁俾余赋词，主宾皆赏音。酒方行，寄闲出家姬侑尊，所歌则余所赋也。调闲婉而辞

① （宋）叶梦得：《避暑录话》卷二《宋元笔记小说大观》本，上海：上海古籍出版社2007年3月版，第2615页。

甚习，若素能之者。坐客惊诧敏妙，为之尽醉。越日过之，则已大书刻之危栋间矣。”吟台凌空而建，花柳掩映，视野开阔，环境清幽，丝毫不逊色于当年张镃所建驾霄亭。吟台落成之日，杨缵、周密等词人即前来参加宴饮庆贺，主人出家姬歌唱侑酒，而所唱之词即周密于筵上所作，客人们既陶醉于吟台的幽雅，惊叹于主人家姬的“敏妙”，为之开怀畅饮，诗兴大发，而主人亦激赏客人的清才雅章，不仅于席间命姬歌唱，而且于次日即将其词篇书写镌刻于栋梁之上。此后，该词社便经常举行聚会活动，或相聚“吟台”，或相邀出游，进行群体性的艺术休闲和精神消费活动，并创作了一大批唱和词篇。

其他有如西湖诗社等，这个诗社又非其他社集可比，社员大都是来自都市生活的士大夫及寓居诗人。另外还有蹴鞠打球社、川弩射弓社、锦体社、八仙社、渔父习闲社、神鬼社、小女童像生叫声社、遏云社、奇巧饮食社、花果社；七宝考古社，皆中外奇珍异货；马社，豪贵绯绿；清乐社，此社风流最胜。

二、品茗斗茶

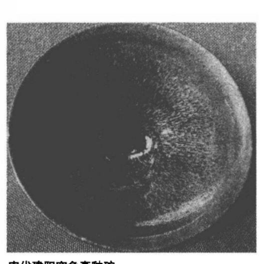
在宴会上文人除了赋词赏歌观舞之外，还进行了大量的品茗与饮酒娱乐，而后两项更能彰显出文人的一种雅致和豪情。自古以来，文人与茶有一种不可分割的联系，文人借茶抒情，茶又因文人而兴旺。茶作为日常生活的饮品，一跃而成为“一日不可无此君”的精神享受，与古代文人直接参与茶事活动有着密切的关系。在漫长的茶文化形成过程中，由于他们对茶情有独钟，用自己的文化素养、审美追求，对茶和饮茶过程进行艺术化打磨，使茶和饮茶习惯从单纯满足生理需要的物质层面，提升到茶德、茶道的文化境界。这一日常生活的审美化结果，宋代文人在其中是功不可没的。他们对茶进行了系统的研究，从种茶、选茶、制茶、藏茶、品茶、斗茶、茶水、饮法等与茶有关的各个环节进行人文化处理，形成了具有文化意义的茶世界。他们著书立说，互相切磋，加以推广。

品茗的风俗，至唐代就已经形成，到宋代，可谓是蔚然成风。茶楼酒肆，无论是在北宋东京汴梁还是南宋偏都临安，都已经在市场上占据了很重要的地位。饮茶对文人来说更是生活中最重要的一项日常活动。如唐代白居易所说：“食罢一觉醒，起来两瓯茶。”宋代的陆游更是嗜茶成痴，

以至寒夜汲泉，煮茶慢品，正如他的诗所说：“四邻悄无语，灯火正凄冷。山童亦熟睡，汲水自煎茗。”一生尤爱写茶诗，多达三百余首，成为历代诗人咏茶之冠。

宋人的制茶和饮茶方式与今人不同，制茶分为散茶和片茶两种方法，按宋人朱翌的说法：“唐造茶与今不同。今采茶者得芽，即蒸熟焙干，唐则旋摘旋炒。”[①]制茶的方法是唐人为炒焙，而宋人为“蒸熟焙干”法，即所谓蒸青法，在唐代长江下游产茶区内就已出现。所谓蒸青，即把采来的鲜芽放在甑釜中升火蒸熟杀青。蒸青的关键在于掌握火候，“过熟则色黄而味淡，不熟则色清易沈，而有草木之气”。[②]经过蒸青处理后，再用火气焙干，用杵臼捣碎，把茶末制成团饼，最后再把茶饼穿起来封存。这种制作方法在唐代被称为研膏法，制成的茶称为研膏茶。

宋人饮茶，起初也沿用唐人煎煮的方式。陆游诗曰：“雪液清甘涨井泉，自携茶灶就烹煎。”[③]煎茶时，唐宋人都很重视汤花的效果，陆羽把汤花分为三类，花之薄者称作“沫”，花之厚者称作“饽”，花之细者为“花”。后来的饮茶发生了变化，改为“用瓶煮水”，用开水烫茶盏，将少许水调成茶膏，然后以沸水冲泡，同时用茶筅搅动，茶末上浮，形成粥面，这种方法称为点茶。点茶是宋代的特色茶饮，南宋罗大经认为：“瀹茶之法，汤欲嫩而不欲老，盖汤嫩则茶味甘，老则过苦矣。”“惟移瓶去火，少待其沸止而瀹之，然后汤适中而茶味甘。”[④]蔡襄《茶



宋代建阳窑兔毫釉碗

① （宋）朱翌：《猗觉寮杂记》卷上，《中国茶叶历史资料选辑》第 267 页，北京：中国农业出版社 1981 年 11 月版，第 267 页。

② （宋）赵汝砺：《北苑别录 · 蒸茶》，《中国茶叶历史资料选辑》北京：中国农业出版社 1981 年 11 月版，第 87 页。

③ （宋）陆游：《剑南诗稿》，上海：上海古籍出版社 1985 年 9 月版，第 4335 页。

④ （宋）罗大经：《鹤林玉露》丙编卷三《茶瓶汤候》，北京：中华书局 1983 年 8 月版，第 280 页。

录》谓："欲点茶，先须熁盏令热。冷则茶不浮。"这其中煮水是点茶艺术成功与否的极为重要的一环。唐末苏廙在《十六汤品》中说："汤者，茶之司命，若名茶而滥汤，则与凡末同调矣。" 若茶好水次，茶也会变成劣茶。他把汤归纳为十六品："煎以老嫩言者凡三品，自第一至第三。注以缓急者凡三品，自第四至第六。以器标者共五品，自第七至第十一。以薪论者共五品，自十二至十六。"作者认为，以"金银器煎出"的"富贵汤"为最佳，用石器煎出的"秀碧汤"、以瓷瓶煎出的"压一汤"，都宜于"幽士逸夫"。

宋代还流行一种技巧性非常高的烹茶游艺，叫做"分茶"，上起帝王将相，下至贩夫走卒，都有喜好此道者。宋代陶谷《荈茗录》说："茶至唐始盛。近世有下汤运匕，别施妙诀，使汤纹水脉成物象者。禽兽虫鱼花草之属，纤巧如画，但须臾即就散灭，此茶之变也。时人谓之'茶百戏'。"指的就是这种分茶游戏。玩这种游艺时，碾茶为末，注之以汤，以筅击拂，这时盏面上的汤纹就会幻变出各种图像来，犹如一幅幅水墨画，故有"水丹青"之称。宋徽宗在《大观茶论》中对分茶作了详细的记载，认为"点茶不一，而调膏继刻，以汤注之。手重筅轻，无粟文蟹眼者，调之静面点。盖击拂无力，茶不发立。水乳未浃，又复增汤，色泽不尽，英华沦散，茶无立作矣。有随汤击拂，手筅俱重，立又泛泛，谓之一发点。盖用汤已故，指腕不圆，粥面未凝，茶力已尽，云雾虽泛，水脚易生。妙于此者，量茶受汤，调如融胶，环注盏畔，勿使侵茶，势不欲猛，先须搅动茶膏，渐加击拂，手轻筅重，指绕腕旋，上下透彻，加酵蘖之起面，疎星皎月，灿然而生，则茶之根本立矣"。[①]



斗茶图

浪漫的宋代文人进一步把这一"高

① （宋）赵佶：《大观茶论》，收入（元）陶宗仪：《说郛》卷五二，第八册，北京：中国书店1986年7月版，第242页。

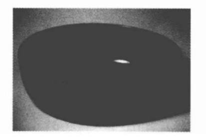
级娱乐”推而广之，在茶品、行茶会、茶具等方面有了更高的追求，使得“斗茶”风习更加风雅卓著。斗茶，多为两人捉对“厮杀”，三局二胜。决定胜负的标准有两条，一是汤色，二是汤花。汤色即茶水的颜色，以纯白为上，青白、灰白、黄白，则等而下之。色纯白，表明茶质鲜嫩，蒸时火候恰到好处；色偏青，表明蒸时火候不足；色泛灰，是蒸时火候太老；色泛黄，则采制不及时；色泛红，是烘焙火候过了头。汤花是指汤面泛起的泡沫。决定汤花的优劣也有两条标准：第一是汤花的色泽，以鲜白为上；第二是汤花泛起后，水痕出现的早晚，早者为负，晚者为胜。如果茶末研碾细腻，点汤、击拂恰到好处，汤花匀细，好像“冷粥面”，就可以紧咬盏沿，久聚不散，这种最佳效果，被称为“咬盏”。反之，汤花泛起，不能咬盏，会很快散开，汤花一散，汤与盏相接的地方就露出“水痕”。

随着斗茶技艺的精进，文人们对茶具的重视也格外讲究，不仅外观造型更为精致，而且质地也由陶瓷发展为金、银、玉器，日趋奢侈。如“长沙茶具，精妙甲天下，每副用白金三百星，或五百星，凡茶之具悉备，外则以大镂银合贮之”，“士大夫家有之，置几案间”。就实用角度而言，比较显著的变化是唐人煎茶多用鼎釜；宋人则易以茶瓶，又称汤瓶、茶吹、镣之、茶吊子，其质地“以黄金为上，人间以银、铁或瓷、石为之”。

历史上有不少文人墨客都对“斗茶”游戏作过精彩的描绘，最著名的是北宋茶学家蔡襄，他在《茶录》中仔细刻写了“斗茶”的过程和“斗茶”的要诀，提出“斗茶”赢家的标准要“视其面色鲜白，着盏无水痕为绝佳”。苏东坡也有“斗赢一水，功敌千钟”的词句，说明赢家的“功不可没”。范仲淹的《和章岷从事斗茶歌》、唐庚《斗茶记》、刘松年《斗茶图》以及大量的有关诗文，可为足证。范仲淹《斗茶歌》描绘了“斗茶”时清香四溢的场面，诗歌写道：



汝窑青釉水仙盆



宋代汝窑天青瓷碗

年年春自东南来，建溪先暖冰微开。溪边奇茗冠天下，武夷仙人从古栽。新雷昨夜发何处？家家嬉笑穿云去。露芽错落一番荣，缀玉含珠散嘉树。终朝采掇未盈襜，唯求精粹不敢贪。研膏焙乳有雅制，方中圭兮圆中蟾。北苑将期献天子，林下雄豪先斗美。鼎磨云外首山铜，瓶携江上中泠水。黄金碾畔绿尘飞，紫玉瓯心翠涛起。斗茶味兮轻醍醐，斗茶香兮薄兰芷。其间品第胡能欺？十目视而十手指。胜若登升不可攀，输同降将无穷耻。吁嗟天产石上英，论功不愧阶前蓂。众人之浊我可清，千日之醉我可醒？屈原试与招魂魄，刘伶却得闻雷霆。卢仝敢不歌，陆羽须作经。森然万象中，焉知无茶星？商山丈人休茹芝，首阳先生休采薇。长安酒价减千万，成都药市无光辉。不如仙山一啜好。泠然便欲乘风飞。君莫羡花开，女郎只斗草，赢得珠玑满斗归。

品茗给文人士大夫生活带来的乐趣不单单是清香的品饮，而是烹茶过程中的一种享受。明人陈继儒《岩栖幽事》说得好："品茶，一人得神，二人得趣，三人得味，七八人是名施茶。"一人独饮最能品味出茶道的精髓，二人共饮却深得其中的乐趣。

文人们这种精致生活的"斗茶"活动很快传入民间，并迅速风行开来，成为一种时尚。各地的城镇墟市还建立了许多专门用来"斗茶"品茗的场所——茶室，连处在深山老林里的佛门静地也大兴"斗茶"之风。甚至是定都边疆地区的辽、金、西夏等王朝，通过岁赐、榷场贸易等形式，宋代茶叶的大量流入，使得品饮之风在此地区也逐渐盛行开来，"上下竞啜，农民尤甚，市井茶市相属"，甚至少数民族的上层也都以品饮相尚，金熙宗就"分茶焚香，终失女真之本态"。而从今内蒙古赤峰、河北宣化辽金墓葬考古发掘来看，不仅有茶具文物出土，而且大量的壁画生动再现了制茶、饮茶的场景，使我们得以了解宋代茶文化在辽金统治区的传播情况。

此外，作为我们古代品茶艺术最高表现形式的斗茶风尚，通过入宋僧人传入了日本。其中荣西禅师贡献最大，他著有《吃茶养生记》一书，称茶为"养生之仙药，延年之妙术"，他本人也被尊为"日本之茶圣"。南宋开庆年间，"斗茶"的游戏漂洋过海传入了日本，在禅院和上层人士中流行，几经变革，演变为日本的茶道。

三、渴慕林泉

文人雅集，自然不能忽视一个重要的活动场所，那就是私家园林，一个文人极佳的展示舞台。私家庭院向园林化发展，宋代正处于这种风气的高潮阶段，这样的营造品味更能彰显那个时代所倡导的精致生活品质，就如同今天的房屋豪华装修。据《东京梦华录》记载，汴梁官民探春游览的名园便有十余座，如玉津园、佛子园、王太尉园等，访客并不限于官吏身份，甚至是元宵节时还开放供普通百姓游玩。

皇家苑囿金明池和琼林苑则于每年的三月一日到四月八日向民众开放，据宋人《京本通俗小说 · 志诚张主管》记载，到了清明节，汴梁“满城人都出去金明池游玩”。宋代的经济繁荣造就了士人和富人对于人造休闲场所的渴望，于是公私兴修园亭在宋代蔚为风气。正如韩琦于仁宗皇佑三年（1051）所说：“天下郡县，无远迩小大，位署之外，必有园池台榭观游之所，以通四时之乐。”

南宋名相贾似道家中的花园更是宏大壮丽，据周密《齐东野语》卷一九《贾氏园池》载：“景定三年正月，诏以魏国公贾似道有再造功，命有司建第宅家庙，贾固辞，遂以集芳园及缗钱百万赐之。园故思陵旧物，古木寿藤，多南渡以前所植者。积翠回抱，仰不见日，架廊叠磴，幽眇逶迤，极其营度之巧。犹以为未也，则隧地通道，抗以石梁。旁透湖滨，架百余楹。飞楼层台，凉亭燠馆，华邃精妙。前揖孤山，后据葛岭，两桥映带，一水横穿，各随地势以构筑焉。”

这种筑建园馆别业的做法，在宋代官僚士大夫中颇为普遍，南宋文人黄度曾买地于绍兴府城东郭，“凿池筑堂，榜曰遂初，环以名花修竹。深衣幅巾，挟策吟啸，陶然自适”。[①]宋代士大夫透过园亭的艺术创造，用微观而含蓄的手法来亲近大自然，以模仿的假山假水之小自然呈现出浑成一体之大自然，试图以小窥大，以期咫尺山水与宇宙同化，以成天人合一。这种庭院山水化趋势的发展完全应合了北宋欧阳修所倡导的“山林者之乐”理念，“夫穷天下之物，无不得其欲者，富贵者之乐也。至

① （宋）袁燮：《絜斋集》卷一三《黄度行状》，上海：商务印书馆1935年版，第218页。

于荫长松，藉丰草，听山溜之潺湲，饮石泉之滴沥，此山林者之乐也。而山林之士视天下之乐。不一动其心；或有欲于心，顾力不可得而止者，乃能退而获乐于斯。彼富贵者之能致物矣，而其不可兼者，惟山林之乐尔”。此时，道家“独与天地精神相往来”的自由意思，“心斋”、“坐忘”的“静笃”观，佛禅的“明心见性”、“即心是佛”的思想在这里得到了很好的诠释。同样也使儒家本来就提倡的内心修养、心性之学变得更幽微、深邃、细密、深致，达到“与天地合其德，日月合其明，四时合其序，鬼神合其吉凶”的真善美高度统一的境界。



北宋艮岳遗石

宋人力图在私人住宅里营造出自然山水的氛围，构筑一个可居、可游的家园，来盛放文人那颗“渴慕林泉”的心，闲暇时可佳山秀水，而能寓闲旷之目，托高远之思，涤荡烦绁，开纳和粹。如苏轼《灵璧张氏园亭记》则说：“今张氏之先君，所以为其子孙之计虑者远且周，是故筑室蓺园于汴、泗之间，舟车冠盖之冲。凡朝夕之奉、燕游之乐，不求而足。使其子孙开门而出仕，则跬步市朝之上；闭门而归隐，则俯仰山林之下。于以养生治性，行义求志，无适而不可。”

许多地方官在公暇之余赏景览胜，仁宗庆历七年（1047），欧阳修知滁州时，曾于琅琊山幽谷泉上修建丰乐亭，其《丰乐亭记》云：“既得斯泉于山谷之间，乃日与滁人仰而望山，俯而听泉。掇幽芳而荫乔木，风霜冰雪，刻露清秀，四时之景，无不可爱。”这一倾向自然山水的建筑设计风潮，也为后来文人兴起游览山水和喜爱山水诗，以及山水画的盛行提供了重要的理论基础，如北宋著名山水画家和理论家郭熙在《林泉高致 · 山川训》所说：“君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常亲也；观今山川，地占数百里，可游可居之处

十无三四，而必取可居可游之品。君子之所以渴慕林泉者，正谓此佳处故也。”可见这是一场老庄思想回归的游戏，文人贤士由此而也能得以“君子”之美称。

园林式的豪华住宅风的兴起，也促进了宋代造园技艺的迅速提高。以注重叠石的假山为例，周密在《癸辛杂识》前集《假山》中说得非常全面：“前世叠石为山，来见显著者。至宣和，艮岳始兴大役，连舻辇致，不遗余力。其大峰特秀者，不特侯封，或赐金带，且各图为谱。然工人特出于吴兴，谓之山匠，或亦朱勔之遗风。盖吴兴北连洞庭，多产花石。而卞山所出，类亦奇秀，故四方之为山者，皆于此中取之。浙右假山最大者，莫如卫清叔吴中之园，一山连亘二十亩，位置四十余亭，其大可知矣。然余平生所见秀拔有趣者，皆莫如俞子清侍郎家为奇绝。盖子清胸中自有丘壑，又善画，故能出心匠之巧。峰之大小凡百余，高者至二三丈，皆不事饾饤，而犀株玉树，森列旁午，俨如群玉之圃，奇奇怪怪，不可名状。……乃于众峰之间，萦以曲涧，甃以五色小石，旁引清流，激石高下，使之有声，淙淙然下注大石潭。上荫巨竹、寿藤，苍寒茂密，不见天日。旁植名药、奇草，薜荔、女萝、菟丝，花红叶碧。潭旁横石作杠，下为石渠，潭水溢，自此出焉。潭中多文龟、斑鱼，夜月下照，光景零乱，如穷山绝谷间也。”这种匠心独韵的假山，正是这种园林兴建的结晶。历史上，宋代文人多有描述，如陈与义《赵虚中有石名小华山以诗借之》云："君家苍三峰样，磅礴乾坤气象横。”在宋代文人士大夫的审美情趣下，这一时期也产生了我国第一部品赏山石的专著《云林石谱》。

四、禅悦之风

自中唐以来，文人圈内还盛行着与儒学文化复兴并流的一股文化思潮，对南宗禅地狂热礼赞。随着禅堂、禅院的独立，加剧了这股风气传播的力度，给文人们提供了专门的习静、谈禅的地方，史称“天宝后，诗人多为忧苦流寓之思，及寄兴于江湖僧寺”。[①]甚至连一些不信佛的文人也经常借宿佛寺中，喜说佛者语。喜游山水的更是多游天下名刹，如张祜等人，在“杭

① 《二十四史全译·新唐书》卷三五《五行志》，上海：汉语大词典出版社 2004年1月版，第729页。

之灵隐、天竺，苏之灵岩、楞伽，常之惠山、善权，润之甘露、招隐，往往题咏唱绝”。[1]孟郊《夏日谒智远禅师》诗曰：“抖擞尘埃衣，谒师见真宗。何必千万劫，瞬息去樊笼。”说的是自己到奉国寺神照智远处习禅的心得体会。马戴《寄终南山真空禅师》诗说：“闲想白云外，了然清净僧。松门山半寺，夜雨佛前灯。此境可长住，浮生自不能。一从林下别，瀑布几成冰。”叙述了自己过去曾到过真空禅师处习禅的经历。如此一来二往，不光是文人到禅师处习禅，有时禅师也自个儿作客文人家中，如贾岛《投元郎中》诗云：“省宿有时闻急雨，朝回尽日伴禅师。”至晚唐又兴起了“禅社”活动，这其中文人仍然是主要的参与者。

禅宗之所以能受到中唐以后士大夫的欢迎，也并非心血来潮，其关键原因在于南派禅宗宗教教义与这一阶段的士大夫心理正相合拍。由于南宗禅主张顿悟，认为要真正到达顿见本性，把握本体，只能凭个体的亲身感受、领悟，体验才有可能，故而南宗禅一反传统佛教向外的崇拜，把人引向内心的追求，这一根本性的改变，很适合中晚唐乃到两宋时期文人士大夫的心理需求，“对现世世界的失望，促使他们往彼岸世界去寻觅内心安宁与平静，‘终日昏昏醉梦间，忽闻春尽强登山，因过竹院逢僧话，又得浮生半日闲’。而禅师们‘以诗礼接儒俗’、‘以文章接才子，以禅理悦高人’的高雅以及禅林的清静闲适，更为佛教增添了莫大吸引力”。[2]南宗禅所吸引文人之处，不光是它那莲花朵朵，无生无死，悠然游哉的彼岸世界，更甚者还是它那特有的在“顿悟”中寻得自我的心理平衡的功能。白居易对这一功能深有感触，



北宋修建的南华寺灵照塔

① （元）辛文房：《唐才子传》卷六，沈阳：辽宁教育出版社 1998 年 3 月版，第 83 页。

② 冯天瑜、何晓明、周积明：《中华文化史》（下），上海：上海人民出版社 1990 年 8 月版，第 644 页。

认为只要参透“南宗心要”，便可“颓然自足”，“抚省初心，求仁得仁，又何不足之有也”，所以也有人将禅宗视为“士大夫的佛教”。

纵观中国文化发展史，历史上的文人对知识的兴趣点都是随着时代的更迭而变化，如汉代儒士以研习儒家章句为乐，魏晋名士以谈玄为乐，到了唐代，文人则转变为以谈禅为乐的方式，反映了不同时代的士人精神生活的变化。虽然每个文人抱着不同的目的去参禅，无论其主观信仰如何，真情实意如何，但其所表现出参禅的热忱仍不亚于美食和秀色所带来的一种愉悦感，陶醉在追逐时代新风的乐趣和满足感上。其实早在东晋时代，僧侣与士大夫就已来往密切，六朝的贵族们则栖心释门成风，热心谈佛理、读经论。所不同的是在唐代，文人更专注于参禅习静的修炼，通过文学艺术来展示禅观和“另一种心灵的境界：体验到物我双亡的绝对的心境，细腻地抒写出对于宇宙、自然和自我人生的感受”。[①]而至北宋，由于中央集权统治体制的重新建立，官僚士大夫成为了这个时代的主要阶层，虽然此时文人士大夫仍是积极习禅的主要参与者，但参与习禅的成分则悄悄发生了变化，偏向了朝臣显贵那边，禅宗的发展趋势已明显具有了贵族化倾向，同时也推动了居士佛教的流行。大批居士习禅，助推了佛教向世俗化演进的势头，干预了学术和文学艺术的纯净化发展方向，促进了儒学的转变——理学就是借助于禅宗以及华严宗等佛教各宗派思想而形成的，构筑了宋代特有的禅教一致、禅净一致、儒禅一致（士大夫禅僧化，禅僧也士大夫）的文化基调，形成了中国佛教的基本特色。经过唐五代禅宗与士大夫的交往与互渗的发展，宋代的禅僧已完全士大夫化了，不仅能游历名山大川，还与文人士大夫结友唱和，填词写诗，鼓琴作画，生活安逸恬静、高雅淡泊。而文人士大夫也盛起了禅悦之风，就好比朱熹所说：“今之不为禅学者，只是未曾到那深处，才到那深处，定走入禅去也。”[②]

也正由于这种心灵感应上的妙悟相似性，使文人发现了诗与禅的共同之处，加剧了文人通过写诗作画来完成禅悦所能达到的对“自我”的发现与“见性”的境地，所以从唐宋到明清，文人士大夫常把参禅与作画

---

① 孙昌武：《禅思与诗情》，北京：中华书局 1997 年 8 月版，第 352 页。

②（宋）黎靖德编，王星贤点校：《朱子语类》卷一八，北京：中华书局 1985 年 3 月版，第 415 页。

写诗相提并论，其原因也就在此。“‘禅’与‘悟’宋代禅宗广泛流行，士大夫知识分子谈禅成风，以禅喻诗成为风靡一时的时尚。其结果是将参禅与诗学在一种心理状态上联系了起来。参禅须悟禅境，学诗需悟诗境，正是‘悟’这一点上，时人在禅与诗之间找到它们的共同之点。”[①]

正如葛兆光在《禅宗与中国文化》一书中所讲：“中国士大夫追求的是内心宁静、清净恬淡、超尘脱俗的生活，这种以追求自我精神解脱为核心的适意人生哲学使中国士大夫的审美情趣趋向于清、幽、寒、静。自然适意，不加修饰、浑然天成、平淡幽远的闲适之情，乃是士大夫追求的最高艺术境界。无论是在唐、宋人的诗词中，还是在元、明、清的绘画中，我们都可以领略到，在暮色如烟、翠竹似墨的幽境中，士大夫面对着这静谧的自然、空寂的宇宙抒发着内心淡淡的情思，又在对宇宙、自然的观照中，领略到人生的哲理，把它溶化到心灵深处。这种由个人内心与外界单线条的往复流通，乃是士大夫与宇宙、自然之间感情的融合和心灵的对话，这种精神与物质的合一、情感与物象的交融，自然地从胸中泻出，写成诗，画成画，这些诗、画中就凝聚了一刹那间心灵的全部感情和眼、耳、身的全部感觉。于是，凝结着这些情、景的诗和画就成了中国士大夫所认为的无上艺术品。有人把这种包含了自然、恬淡的感情与静谧、空灵的物象的艺术境界叫做有‘禅气’、有‘禅思’。”

晚唐五代之后，这股狂禅之风既影响到禅僧们的审美情趣，也影响到文人士大夫的审美情趣。在文学、美术、书法方面，禅的影响更是十分深刻。它作为僧俗一种强调心灵自由的追求，在禅僧和世俗文人的绘画中同样鲜明地表现出来。

北宋豪放派词人苏轼，工诗文、善书画，一生酷爱与禅僧交游，曾经在惠州给永嘉罗汉院禅僧惠诚开列出与自己交友的禅僧十几人之多。苏轼不仅与禅僧交往，而且还笃信禅旨，曾写有《读坛经》，对《六祖坛经》的“法、报、化”三身进行阐释和补充，并还与禅僧们大斗机锋，《续传灯录》卷二〇《东林照觉常聪禅师法嗣》记苏轼：

抵荆南，闻玉泉皓禅师机锋不可触，似拟仰之，即微服求见。泉问：尊官高姓？公曰：姓秤，乃秤天下长老底秤。泉喝道：且道这一喝

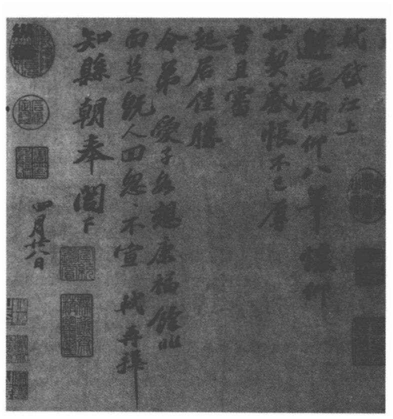
① 敏泽：《中国美觉思想史》卷二，济南：齐鲁书社1989年8月版，第290页。

重多少？公无对，于是尊礼之。

《人天宝鉴》中又记载了苏轼与佛印了元禅师的友谊：

（了）印云：这里无端明坐处。坡云：借师四大做禅床。印云：老僧有一问，若答得，即与四大为禅床，若答不得，请留下玉带。坡即解腰间玉带置案上，云：请师问。印云：老僧四大本空，五阴非有，端明向其处坐。坡无语。印召侍者：留下玉带。

苏轼的诗词明显反映出禅宗的影响痕迹，如“芒鞋不踏利名场，一叶轻舟寄淼茫。林下对床听夜雨，静无灯火照凄凉”，一派空旷寂聊的禅家意境；“斫得龙光竹两竿，持归岭北万人看。竹中一滴曹溪水，涨起西江十八滩”，流露出对禅宗的礼赞。



苏轼书法



苏轼画作《墨竹》

苏轼，还是北宋文人士大夫绘画的开创者，推出了"士人画"概念："观士人画，如阅天下马，取其意气所到。"尤其是他极为强调诗画的结合，提出了"味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗"的著名命题，认为："古来画师非俗士，妙想实与诗同出。龙眠居士本诗人，能使龙池飞霹雳。"[①]"诗不能尽，溢而为书，变而为画，皆诗之余也。"把诗词中的性情与禅机引到了绘画领域，肯定这两者在抒情本质上具有相通性。元人杨维桢也曾经说过："以诗为有声画，画为无声诗。盖诗者心声，画者心画，二者同体也。"



苏轼画作《枯木竹石图》

① （宋）苏轼：《苏轼诗集》卷三六《次韵吴传正枯木歌》，北京：中华书局1982年2月版，第1961页。



宋代的文人画（士人画）之所以能异军突起，迅速扩大，也就得利于此时狂禅之风的迅猛。文人也只有通过选择木石花鸟、山云海月等题材的描绘，来作为参禅悟道的方式。对此，现代绘画大师潘天寿先生曾在《佛教与中国绘画》一文中分析道："五代及宋，都属于禅宗盛炽时期，……禅宗的宗旨，主直指顿悟，世界的实相，都足以解脱苦海中的波澜，所以雨竹风花，皆可为说禅者作解说的材料，而对于绘画的态度，因与显密之宗，用作宗教奴隶者不同，可是木石花鸟，山云海月，直到人事百般实相，尽是悟禅者自己对照的净镜，成了悟对象的机缘，所以这时候佛教在方便的羁绊绘画以外，并迎合其余各种材料，使得当时的绘画，随禅宗的隆盛，而激成风行一时，盛行文人禅僧所共同合适是一种墨戏，如僧人萝窗静宝等的山水、树、石、人物，都随笔点染，意思简当，表现不费装饰的画风，又僧人子温的蒲桃，圆悟的竹石，慧丹的小丛竹，都有名于墨戏画中。"

何谓文人心境，南宋文人画家米友仁曾经说过："画之老境，于世海中一毛发事泊然无着染。每静室僧趺，忘怀万虑，与碧虚寥廓同其流。"道出了禅观下的一种淡泊宁寂的心境。欧阳修在其《赠无为军李道士二首》中也同样如此阐释艺术的最高境地："无为道士三尺琴，中有万古无穷音。音如石上泻流水，泻之不竭由源深。弹虽在指声在意，听不以耳而以心。心意既得形骸忘，不觉天地白日愁云阴。"文人可以通过参禅来进入那种空无的状态，面对画卷因象悟意，寂而忽照，疏沦而心，豁忘归真，进入到与整个山川自然同起伏的世界中。就好比现代日本禅学大师铃木大拙所言，"艺术家的世界是一个自由创造的天地，而这个自由创作的天地只有来自直接的直觉或直观，只有直接地出于事物的'如如'状态，没有受到感官和知觉障碍的如实之境。他们以无形和无声创作形态和声音。就此种程度而言，禅者和艺术家并无无致。"

那么如何界定文人画之意境？欧阳修明确提出："萧条淡泊，此难画之意。画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见，而闲和严静，去远之心难形。若乃高下向背远近重复，此画工之艺尔。"其中的"萧条淡泊"、"闲和严静"就是这种意境，也成为了文人审美价值的最高取向。继而作为其门徒的苏轼也提出"萧散简远"、"寄至味于澹泊"的意境，米芾提出"平淡天真"、"平淡趣高"的意境，米芾在《画史》中评论董源的山水画云："董源平淡天真多，唐无此画。"

元人倪瓒在《谢仲野诗序》以“冲淡萧散”为意境。明代李日华提出：“绘事必以微茫惨淡为妙境。”这种淡泊和趣远之心的提出，乃为老庄思想向禅学意境靠近的结晶，与此时文人士大夫追逐禅悦之风有着密切的联系。

宋代的绘画，“远隆盛于唐代”，这一时代的风格，潘天寿概括道：“轻形似而重精神……渐次跑上纯粹审美的真艺术的途径。追踪这种思潮，可说是从先秦时代，依着文化的源流，延传到宋代，成一盛旺时期；乃是充满着超世遁世的精神，不重人生物质上的竞争，可为宋代一大特色。它所以能够激成这种思潮，实在因着佛老哲学的思辨，为当代文化背景的缘故。所以绘画上，例如画花竹，不单以花竹为植物的标本，室中的装饰，是直将所画的花竹，宿有大自然无限的生趣；因之能超脱形似傅彩等的问题，努力于气韵生动的活跃。”①

① 潘天寿：《中国绘画史》，上海：上海人民美术出版社1983年12月版，第85页。

第五节

服章之美的服饰艺术

古人曰："中国有礼仪之大，故称夏；有服章之美，谓之华。"[①]每一时代服饰的流行与式样的风格，均能彰显出该时代的审美品味，引领时尚潮流。服饰成为人们自己意趣、财富和身份地位及价值观念最直接、最普通的自我表现。宋朝统治者为了维持尊卑贵贱的等级关系和长上尊严的目的，对社会阶层的服饰作了极其严格而具体的法律规定。如太平兴国七年（982）正月九日，宋太宗诏曰："士庶之间，车服之制，至于丧葬，各有等差。近年以来，颇成逾僭，宜令翰林学士承旨李昉详定以闻。"于是李昉等奉诏制定了服饰制度："今后富商大贾乘马，漆素鞍者勿禁。近年品官绿袍及举子白襕下皆服紫色，亦请禁之。其私第便服，许紫皂衣、白袍。旧制：庶人服白，今请流外官及贡举人、庶人通许服皂。"宋初，博士聂崇义上疏《三礼图》，奏请以"恢尧舜之典，总夏商之礼"，要效"仿虞周汉唐之旧"。但日新月异的服饰风尚，以致突破贵贱等级的阶级堤防，涉及宋代社会的各个阶层。

一、变古与服妖

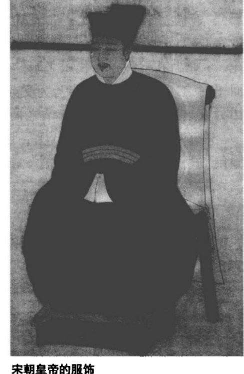
在宋代，士大夫阶层的服装（除官服）有五种："一曰深衣，二曰紫衫，三曰凉衫，四曰帽衫，五曰襕衫。"

宋代理学大师朱熹对服饰的变革十分关心，主张衣冠要"便身"和"简易"。"某尝谓衣冠，本以便身，古人亦未必一一有义，又是

---

①（晋）杜预：《左传注疏》卷五六，李学勤主编：《十三经注疏》标点本，北京：北京大学出版社 1999 年 12 月版，第 1587 页。

逐时增添，名物愈繁。若要可行，须是酌古之制，去其重复，使之简易，然后可。”[①]他认为衣冠首先要“便身”，如果要推行一种新的衣冠制度，应以现行的衣冠制度，参酌古代的制度，去掉重复，使得简易，然后可以通行。宋代建朝三百年来，一直沿续着尚文尚质的路线讲究服饰的穿着，有时则“或因时王而为之损益”。宋初，“衮冕缀饰不用珠玉，盖存简俭之风”。徽宗时则改为“奢荡靡极”。南宋初年又“参酌时宜，务从省约。凡服用锦绣，皆易以缬、以罗”。说是“华质适时”，随着朝代的接替，服饰略有不同，但基本上是上有所好，下必效之。



宋朝皇帝的服饰

然而至南宋淳祐年间，人们的衣着款式相比上几代人却趋向复古，衣裳冠履“乖甚”，古代士人所穿的“深衣”[②]，前后深长，后世已不流行，然而在宋时却为一些士人所欣赏，司马光就依《礼记》做深衣自穿。又

① （宋）黎靖德编，王星贤点校：《朱子语类》卷八九，北京：中华书局 1985 年 3 月版，第 2275 页。

② 深衣，一般用白布制作，是上衣与下裳连成一起的长衣服，但儒家学者为了继承上代传统观念，按规矩在裁剪时仍把上衣与下裳分开来裁，然后又缝接成长衣，以表示尊重祖宗的法度。下裳用 6 幅，每幅又交解为二，共裁成 12 幅，以应每年有 12 个月的含义。这 12 幅有的是斜角对裁的，裁片一头宽、一头窄，窄的一头叫做“有杀”。在裳的右后衽上，用斜裁的裁片缝接，接出一个斜三角形，穿的时候围绕于后腰上，称为“续衽钩边”。这种款式就像湖南长沙马王堆一号西汉墓出土的那种“曲裾”袍的样子，但具体的裁法，书上的说法也不一致。据《深衣篇》记载，深衣是君王、诸侯、文臣、武将、士大夫都能穿的，诸侯在参加夕祭时就不穿朝服而穿深衣。在儒家理论上，说深衣的袖圆似规，领方似矩，背后垂直如绳，下摆平衡似权，符合规、矩、绳、权、衡五种原理，所以深衣是比朝服次一等的服装。庶人则用它当作“吉服”来穿。深衣盛行于春秋战国时期。

譬如古代有冠而无巾，“近代反以巾为礼而戴冠不巾者为非礼”；古有舄[①]、有履、有屐而无靴，战国赵武灵王之后作胡服方变履为靴，至北宋徽宗政宣间尝变靴为履，但至高宗时为纠政宣之失而恢复旧制，变履为靴；至如上衣下裳各为长短之制，衣纔至膝裳乃裙也，当为宋时祭祀之服。而平时之“公裳”，其实乃为受外域影响，后魏胡服便于鞍马骑射而改裙为衣，为横幅而缀于下，谓之襕，而遂有所谓的公裳（常服）[②]。

在衣饰变古的同时还出现了服妖之说，如北宋沈括所说：“近年所服角冠，两翼抱面，下垂及肩”，故又叫垂肩冠，议者指为‘服妖’。”真宗时，“粉饰太平，服用浸侈，不惟士大夫家崇尚不已，市井间里以华靡相胜”。皇亲与内臣所衣紫，进而色深成黝色。士庶浸相效仿，言者以为“奇邪”之服，然屡禁不止。“（衣饰等）由贵近之家，仿效宫禁，以致流传民间。鬻簪珥者，必言内样。”这充分说明宫中与朝中的装束往往对社会的服饰风尚起着重大影响，是流行服饰的一个源点。“风俗典礼，四方仰之


徽宗皇后凤冠像


宋代皇后袆衣图

① 舄是按古礼在举行祭礼时所穿的鞋底装有木底的复底靴，颜色皇帝有白、黑、赤三种，赤舄为上。皇后有赤、青、元三种，以元色为上。赤是盛阳之色，表阳阴之义；元是正阴之色，表幽阴之义。故皇帝在最隆重的祭礼上穿赤舄，皇后则穿元舄。

② 基本承袭唐代的款式曲领（圆领）大袖，下裾加横襕，腰间束以革带，头上戴幞头，脚登靴或革履。公服三品以上用紫，五品以上用朱，七品以上绿色，九品以上青色。北宋神宗元丰年间（1078—1085）改为四品以上紫色，六品以上绯色，九品以上绿色。凡绯紫服色者都加佩鱼袋。

为师”[①]的北宋都城汴梁和南方都城临安，是宋代服饰风尚体现得最显著、最突出、最具历史意义的地区。在这里，官方的法律规定在商品经济的冲击下，直接或间接地遭到了破坏，市民们不仅公然穿着违禁衣物在大街上行走，而且还通过市场公开销售，甚至还将其列为婚嫁时必备的彩礼之一。这种“逾制”之服在保守的士大夫们眼中则被视为异服或“服妖”，应和了常人所说的“只许州官放火，不许百姓点灯”了。

两宋之际，金人大规模南下，世风突变，朝廷惶惶不可终日，此时“服妖”之状尤盛。南宋后期世事多变，“奇装异服”也十分流行，岳珂《桯史》卷五“宣和服妖”条说：京城中“妇人便服不施衿纽，束身短制，谓之不制衿。始自宫掖，未几而通国皆服之”，被指为“服妖”。陆游《老学庵笔记》卷二记载：“靖康初，京师织帛及妇人首饰衣服，皆备四时。如节物则春幡球、竞渡、艾虎、云月之类，花则桃杏荷花菊花梅花，皆并为一景，谓之一年景。而靖康纪元，果止一年。盖服妖也。”又说：“宣和末，妇人鞋底尖以二色合成，名错到底。竹骨扇以木为柄，旧矣。忽变为短柄，止插至扇半，名不彻头，皆服妖也。”

斥为“服妖”本是那些汉儒们据“五行”说和天人感应说而加以批驳的，由此亦知“五行”学说在宋代仍然保持有相当的影响。但至庆元元年（1195）却兴起一场抨击“理学”的运动，要求把道学家的书“除毁”，科举取士，凡涉程朱义理不取。监察御史沈继祖指控朱熹十罪，请斩。一时理学威风扫地，被斥为“伪学”，朱熹也被斥为“伪师”，学生被斥为“伪徒”。由于朱熹提出“深衣之制”，“圆袂方领，曲裾黑缘”，于冠婚、祭礼、宴居、交际时穿服，甚至也遭到了弹劾排挤，被责为“怪服、妖服”。[②] 可见宋时这“衣服变古”的风潮，其哲学根源在于“程朱理学”，其所提出的“存天理、灭人欲”作为官方哲学产生了巨大的影响，使得封建专制制度进一步得到强化，思想禁锢愈益深重。这种心态反映到服饰上，使得宋代的服饰愈加显得拘谨和保守，式样变化不多，色彩也不如以前的鲜艳，在服饰制度

①（宋）灌圃耐得翁：《都城纪胜》序，《西湖文献集成》第2册，杭州：杭州出版社2004年10月版，第31页。

②（宋）史绳祖：《学斋占毕》卷二《饮食衣服今皆变古》，上海：商务印书馆1939年12月版，第23页。

上多沿袭晚唐及五代，甚至试图恢复周秦旧制。另外充满新奇的冠履、衣裳，在庆元之后也被视为“怪服”、“妖服”。即便如此，人们仍然不能掩盖住猎奇的心态，尤其是年轻人更是胆大，敢于尝鲜，穿着一些另类的服饰以招羡慕。如《梦粱录》卷一八就这记载着：“自淳祐年来，衣冠更易，有一等晚年后生，不体旧规，裹奇巾异服，三五成群，斗美夸丽，殊令人厌见，非复旧时淳朴矣。”

二、胡化与汉化

这些令少年向往又新奇的服装中还包括宋代周边的游牧民族服饰元素的流人。宋代是我国民族文化融合加速推进的一个时期，这种融合也使胡汉之间的交流充满了被动与主动、吸收与包容的文化现象。北方少数民族的服饰也曾一度成为了中原地区市民的时尚，出现了服饰胡化的现象，沈括就曾说过：“中国衣冠，自北齐以来，乃全用胡服，窄袖绯绿、短衣，长靿靴，有蹀躞带，皆胡服也。窄袖利于驰射，短衣长靿皆便于涉草。”

宋代屡次下令禁止平民百姓和妇女仿效契丹人的衣冠和装饰。如庆历八年(1048)，禁止“士庶仿效胡人衣装，裹番样头巾，着青绿，及乘骑番鞍辔，妇人多以铜绿兔褐之类为衣”。[①]《江邻几杂志》载：番俗“妇人不服宽裤与襜制旋裙，必前后开胯，以便乘驴。其风闻于都下妓女，而士人家反慕效之，曾不知耻”。宋徽宗大观四年(1110)十二月，又下诏：“京城内近日有衣装杂以外裔形制之人，以戴毡笠子，着战袍，系番束带之类，开封府宜严行契丹人的衣冠和装饰禁止。”[②]政和二年(1112)、政和七年(1117)和宣和元年(1119)三次禁止百姓穿戴契丹服装，如毡笠、钓墪（即吊敦，妇女袜裤）之类，否则按以违御笔论处置。[③]这说明了当时违禁者众多，大有无法遏制之势。

① (清) 徐松：《宋会要辑稿》舆服四之七，上海：大东书局影印本1936年版，第61页。

② (宋) 吴曾：《能改斋漫录》卷一三，上海：上海古籍出版社1979年11月版，第383页。

③ (元) 脱脱等撰：《宋史·舆服志五》，《二十四史全译·宋史》第五册，上海：汉语大词典出版社2004年1月版，第2947页。

据袁褧记载，徽宗(1101—1125)朝初期，都城开封府的妇女们喜“作大鬓方额”，后又“尚急扎垂肩”，旋又“多梳云尖巧额，鬓撑金凤”[①]。日常所用的“茔面丸”、“遍体香”等化妆品，也都是“自北传南”的。当然，这种向胡人盲目学习的风气，自唐代业已流传，如唐代诗人白居易就对元和年间妇女学胡妆“乌膏注唇唇似泥，双眉画作八字低”，以致“妍媸黑白失本态”的现象深感不安，劝告说：“元和妆梳君记取，髻椎面赭非华风。”（《时世妆》）

乌膏唇、八字眉的打扮确实并不好看，实际上这种胡妆也只是昙花一现，仅当时盲目流行了一阵子。除此之外，在宋代还流行着契丹族的服装颜色，如“茶褐、黑绿诸品间色”，在汴梁的大街小花巷里常见，也引起了文人的关注。[②]朱熹也曾经批评过这种风潮，认为“今世之服，大抵皆胡服，如上领衫、靴鞋之类，先王冠服扫地尽矣”。[③]

在宋朝时，只有“祭服”、“朝服”以及不太流行的“深衣”等还保留了汉制，其他基本都是从“胡服”或多或少地受到影响，如汉族服



宋代女子服饰

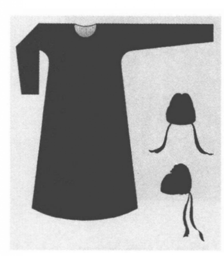
① （宋）袁褧：《枫窗小牍》卷上，载《宋元笔记小说大观》第5册，上海：上海古籍出版社2001年12月版，第4774页。

② （宋）周密：《癸辛杂识》别集卷上，北京：中华书局1988年1月版，第255页。

③ （宋）朱熹：《朱子类语》卷九一《礼·杂仪》，上海：上海古籍出版社1986年3月版，第2327页。

饰中装也逐渐接受了契丹族服饰里的小袖圆领衫元素，如男子服饰中的“曲领大袖”。当时民族矛盾虽尖锐激烈，但民族间的文化交流影响却在不断地增加。官府虽然一再用法令的形式禁止这种传播，但收效甚微，仍然有不少弄潮儿勇于冒险，除了衣着式样、材料以外，还有艺术中的音乐、绘画等。如：宋人曾敏行在《独醒杂志》卷五所说：“宣和间，客京师时，街巷鄙人多歌蕃曲，名曰‘异国朝’、‘六国朝’、‘蛮牌序’、‘蓬蓬花’等。其言至俚，一时士大夫亦皆歌之。又相国寺杂物处，凡物稍异者皆以番名之。……市井间多以绢画番国士马以博塞。先君以为不至京师才三四年，而习气一旦顿觉改变。当时招致降人，杂处都城，初与女真使命往来所致耳。”

这种风气仍然弥漫至南宋，孝宗时代的临安府，那些北方民族的归附人“往往承前不改胡服”，而传播至“诸军又有效习蕃装”，“今来都下年来衣冠服制，习为虏俗。官民士庶浸相效习。……姑以最甚者言之：紫袍紫衫必欲为红赤紫色，谓之顺圣紫。靴鞋常履必欲前尖后高，用皂草，谓之不到头。巾制则辫发低髻，为短统塌顶巾。棹篦则虽武夫力士皆插巾侧。如此等类，不一而足”。有的甚至还身披胡服而敢“执事禁庭”。[①]他的这段话充分说明了宋代的市民非常喜欢北方民族的服饰，已经与汉族的民风民情合而为一了。在北方金人统治地区，汉人衣饰的改变更是突出。范成大于乾道六年（1170）出使金国，见其地汉民习俗已深受女真影响，其《揽辔录》说：“最甚者衣装之类，其制尽为胡矣。自过淮已北皆然，而京师尤甚。”



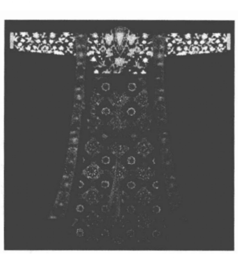
宋朝男子服饰，以幞头袍衫为尚

影响是互动的，宋朝周边少数民族也深受汉族服装的影响。契丹、女真等民族早期服饰等级并不严格，南下后，也仿汉制制定了严格的等级关系的“服制”。《辽史》卷五六《仪

① （清）徐松：《宋会要辑稿》兵十五之十二，北京：中华书局2001年11月版，第119页。

卫志二》载："契丹转随居荐草之间，去邃古之风犹未远也。……太祖帝北方，太宗制中国……于是定衣冠之制，北班国制，南班汉制，各从其便。"辽大同元年(947)正月，契丹入晋，于汴梁受百官贺。同年北归，"唐晋文物，辽则用之"。契丹入主黄河流域后，在服制问题上采用汉、契丹两制并行：皇帝与南班汉官用汉服，太后与北班契丹臣僚用"国服"。所定"国服"，仍然带有很强的汉制影响。真宗时路振奉使契丹，在幽州见居民，"俗皆汉服，中有胡服者，盖杂契丹、渤海妇女耳"。后见"虏主，……衣汉服，黄纱袍，玉带"。正如他所说："（契丹）自与朝廷通好已来，……服冠带以却毡毳。"[①]在西夏，其统治者时常受宋的封赏，锦衣之赐为其大宗，李德明曾说："吾朝三十年衣锦绮，此宋恩也。"此地深受宋服饰的影响。虽然西夏王国的创立者元昊反对其父附宋而"衣锦绮"，以为"衣皮毛，事畜牧，蕃性所便。英雄之生，当王霸耳，何锦绮为？"元昊立国后，"制衣冠袮，下令国中悉用蕃书、胡礼"，建立了具有本民族特色的衣冠制度，"始衣白窄衫，毡冠红裹，冠顶后垂红结绶"。文武百官服饰包括服色各不相同，而规定"民庶青绿，以别贵贱"。

女真族的"服制"也是深受汉制的影响，金立国后，仿宋制逐渐制定了舆服制度，"金制皇帝服通天、绛纱、衮冕、逼舄，即前代之遗制也。其臣有貂蝉法服，即所谓朝服者。章宗时，礼官请参酌汉、唐，更制祭服，青衣朱裳，去貂蝉竖笔，以别于朝服。惟公、朝则又有紫、绯、绿三等之服，与夫窄紫、展皂等事"。[②]金朝服制是从立国之初直至章宗明昌年间(1190—1196)经过多次才制



宋代女子襦裙

① （宋）江少虞：《宋朝事实类苑》卷七七引，上海：上海古籍出版社1981年7月版，第2016页。

② （元）脱脱等：《金史》卷四三《舆服志中》，《二十四史全译·金史》，上海：汉语大词典出版社2004年1月版，第734页。

定完成的。金熙宗“雅歌儒服”，海陵王“见江南衣冠文物朝位著而慕之”。世宗大定年间(1161—1189)，定官民衣服之制，规定士人及官员可“许服花纱绫罗丝紬”和“妇人许用珠为首饰”，为王公及士庶人制定了“衣服通制”，目的是“使贵贱有等”。但正如《金志·男女冠服》所说：“自灭辽侵宋，渐有文饰，妇人或裹逍遥巾，或裹头巾，随其所好。”才有世宗于大二定十七年(1187)下诏令禁止女真人“学南人衣装”，均表明了女真族的服饰受汉人影响也不可忽视。

三、贵贱通服的幞头

幞头，在宋代十分的普及和流行，上至皇帝下至庶人均是人人都可以戴的时尚品。幞头，是由头巾变化发展而来。之前的头巾传统上认为是“贱者不冠之服”，即劳动者的服饰；而士大夫为区别庶人而往往巾上覆帽，不露巾。宋代人普遍戴巾，种类也很多，有仙桃巾、幅巾、团巾、披巾、道巾、唐巾等。而幞头据说是由周武帝发明，以幅巾裹头，留有四带，二带系脑后垂下，另二带则反系于头上，故又叫做四脚、折上巾。至唐代则改用硬脚，即脚向上曲。宋代幞头则发展有直脚、局脚、交脚、朝天、顺风五等样式，其中的直脚（即平脚）是“贵贱通服”。在宋代都市东京城内的市集上可以买到五花八门的幞头，样式众多。宋代人不同阶层的人士则往往会选择不同的款式，武士一般选择“双卷脚幞头”或者“两脚屈曲向后花装幞头”，也可以戴“交脚幞头”，而教坊乐工的人士则喜欢戴“长脚幞头”。文武官员们一般在皇帝的大喜日子如上寿、赐宴等重大节日时是将花簪在幞头上，这种做法是“簪戴”，皇帝有



头戴平脚幞头的宋太宗和八贤王画像

时也赐予臣下不同的人造“宫花”或“鲜花”，时间长了这种做法也渐以成为了礼仪中的一部分。而糙光幞头和素纱幞头则是在丧事时戴的。

1999年在泰州东郊宋代蒋师益墓中出土了一批珍贵文物，其中就有一件宋代展脚幞头，以罗纱为表，外髹以黑漆，展脚用粗铜丝制作骨架，上缠网状细铜丝。从幞头制作工艺看，幞头只是在外表髹漆，里面纱纹清晰，不见漆痕，在幞头两片罗纱交接处未见漆痕，但也比较硬挺，应该是制作时为定型刷过浆，同时交接处有杂乱的墨书文字或符号，可能属于制作时为拼对方便而作的记号，当为成型后一次性髹漆而成。幞头长120厘米。帽身高21厘米，左右宽16.5—18厘米，前后宽22厘米，帽体直径为18厘米，单翅长53.5厘米，通长116厘米。根据江西乐平宋代壁画墓中人物尺寸推算，这顶漆纱幞头的尺寸和实物相仿，可能为实用品。

巾虽为庶人卑贱的标志，但自唐以后由于幅巾[①]的裹法很随意，也更容易展示主人的审美趣味。巾料或软或硬，有不同的折叠方式，款式变化甚多，为大众各阶层所好，同时引领着时尚潮流。宋代的文人平时也喜爱戴造型高而方正的巾帽，身穿宽博的衣衫，以显示风流文雅。宋人称为“高装巾子”，并且常以著名的文人名字命名，如“东坡巾”、“程子巾”、“山谷巾”等。也有以含义命名的，如逍遥巾、高士巾等。米芾《画史》曾说到文士先用紫罗作无顶的头巾，叫做额子，后来中了举人的，用紫纱罗作长顶头巾，以区别于庶人。庶人则由花顶头巾。幅巾发展到逍遥巾，与东坡巾相似的高装巾子在五代《韩熙载夜宴图》中已经出现，故宫博物院所藏宋人《会昌九老图》，描绘了唐会昌年间李元爽、僧如满、胡杲、吉顼、刘爽、郑璩、卢真、张诨、白居易等九位老人在东都履道场相聚的情形，九位老人中，李元爽已136岁，白居易最小，也已74岁。衣服装束为宋人野老闲居服式，与故宫博物院藏元赵孟頫所画苏轼像册中的东坡巾相同，巾子为高耸的长方形，戴时梭角对着前额正中，外加一层前面开叉的帽墙，天冷时可以翻下来保暖。苏东坡所穿的就是直裰，领、襟、

① 幅巾：即用整幅的巾，从额往后包发，并将巾系紧，余幅使其自然垂后，垂长一般至肩，也有垂长至背，用葛布制成，称为“葛巾”，多为布衣庶人戴用；用细绢制成，则称“缣巾”，为王公雅士戴用。软裹巾。朱子幅巾为朱熹所倡，可配朱子深衣或道袍。

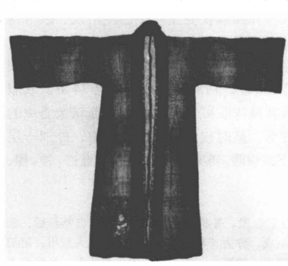


会昌九老图

襈、裾均有宽襕，极为宽博，腰束丝绦，系宋人拟仿古代深衣及相传“逢掖之衣”而成的服装。

四、朴素亲和的背子

背子，这只是在北宋后期才流行起来的酷似“非礼之服”的服饰，由于形制美观、穿着方便而受到人们的喜爱。皇帝、官吏、商贾、文人等在休闲时一般都喜爱穿戴，皇帝当然要穿黄色背子，而大臣们则是穿着衣领紫色的背子，而一般老百姓只能穿用苎或生绢等材料制作的背子，相对简陋些。背子的形制大致是袖大而长，前襟平行而不缝合，两腋以下开衩。还有一种做法就是在两腋和背后都垂有带子，腰间用勒帛束缚，或任由左右两襟敞开。背子除了长袖之外还有两种形制：短袖管的叫半背，没有袖管的则叫背心。



宋代流行一种叫背子的外衣

背子名称的来源，宋代理学大家朱熹认为是来源于婢妾的服装，“以其行直主母之背，故名背子”（《朱子语类》卷九一）。这种裁制与流行完全是与其社会的复古风潮不吻而合的，如程大昌在《演繁露》卷八所说：“今世好古而存旧者，缝两带缀背子腋下垂而不用盖，盖仿中单之交带也。虽不以束衣而遂舒垂之，欲存古也。”

背子的穿着虽说不分性别、身份，但主要还是集中在中上层人士之中，重体力劳动者仍旧穿短衣短裤。在一个时代中，中上层人士的服装，往往更能体现出这一个时代的文化精神和审美观念。背子的广泛穿着，与宋代的文化密不可分。从造型上看，这种衣服的廓形直直的，把人的身体裹成一个圆筒，没有曲线，与袒领、阔裙、轻纱罩体大袖衫的唐服有着鲜明的区别。比较起来，唐人的服装更加张扬，而宋人的服装却显得含蓄、内敛，有一种禁欲倾向。这种心理取向与宋代的重要思潮强调严格的秩序，体现出君与臣、父与子、夫与妇之间的绝对尊卑和从属关系有关。

宋代除了背子之外，还流行一种本为道教人士所穿的“道服”，宽大飘逸，常为一些隐士或文人所羡慕，“道家者流，衣裳楚楚。君子服之，消遥是与”。[①]甚至有的道服腰带要用茸来制作，一条茸的价格在当时是值十余千钱的，成本之高令人乍舌，“縚（同“绦”，丝带）以大为美，围率三四寸，才二丈余，重复腰间至五七返，以真茸为之”。乃为道学之服，追循古风，“褒衣博带”，这些学士往往穿着起来可以“幅巾大袖，高视阔步”，尤如古之大儒也。如此士人以道服为不拘礼数。这种衣服变古的做法，在时人看来，“以深衣冠履而为怪服妖服，呜呼！可不哀哉！痛哉！姑笔之以俟好古博雅知礼通方之士而正焉”。[②]至于一些上衣下裳的改制，也是根据实用的需要而改变，甚至也可能受到游牧民族的影响。

五、时尚界的弄潮儿

在服饰“变古”中，妇女往往比男子表现得更为大胆、更具特色，以其对衣饰的特殊敏感而常常“得风气之先”。生活于南宋前期的周煇就这样记载当时的流行色：“煇自孩提，见妇女装束数岁即一变，况乎数十百年前，样制自应不同。如高冠长梳，犹及见之，当时名‘大梳裹’，非盛礼不用。若施于今日，未必不夸为新奇，但非时所尚而不售。大抵

① （宋）范仲淹：《范文正公别集》卷四《道服赞》，《四部丛刊初编》，上海：上海书店出版社 1989 年 3 月版。

② （宋）史绳祖：《学斋占毕》卷二《饮食今皆变古》，上海：商务印书馆 1939 年 12 月版，第 23 页。


宋代女子高髻发式


宋代宫女高髻发式，并扎巾及金花钿饰品


宋代髻发式戴花冠艺人


宋代女子低髻发式

前辈治器物、盖屋宇，皆务高大，后渐从狭小，首饰亦然。”[①]

宋初，妇人的头冠往往“以漆纱为之，而加以饰，金银珠翠，采色装花，初无定制”。[②] 既无定制，妇人的冠饰自然可以日新月异。

宋初以来“高髻”流行，号“朝天髻”，附有迎宋之谶。东京城内也有专卖“特髻”的铺作。端拱二年(989)，朝廷曾令“妇人假髻并宜禁断，仍不得作高髻及高冠”。[③]然禁而不止，且愈演愈烈。至仁宗时，宫

---

① (宋) 周煇：《清波杂志校注》卷八《垂肩冠》，北京：中华书局 1997 年 12 月版，第 338 页。

② (宋) 王林：《燕翼诒谋录》卷四，北京：中华书局 2007 年 8 月版。

③ (元) 脱脱等：《宋史 · 舆服志》，《二十四史全译 · 宋史》，上海：汉语大词典出版社 2004 年 1 月版，第 2944 页。

中海尚之白角冠梳，有至长三尺者，梳长亦逾尺。角冠是宋代妇女的礼冠。所谓角冠，就是一种饰有角梳的冠。在宋代，贵妇们往往在冠上饰以数把白角梳子，左右对称，上下相合，时人称为白角冠。这种风气先是从宫中流传开来的，人争效之，谓之内样。李廌《师友谈记》说，早时禁中贵妇等“皆白角团冠，前后惟白玉龙簪而已”，白角冠之名正由此而来。皇祐年间，诏“妇人所服冠，高毋得过七寸，广毋得逾一尺，梳毋得逾尺，以角为之。先是，宫中尚白角冠，人争效之，号‘内样冠’，名曰‘垂肩’、‘等肩’，至有长三尺者，登车檐皆侧首而入。梳长亦逾尺”。[①]从文献记载来看，这种侈靡之风和追逐新颖造型之风并无消减的气息，反而是一浪高过一浪，变本加厉，穷尽奢华，“冠不特白角，又易以鱼枕；梳不特白角，又易以象牙、玳瑁矣。”北宋王得臣在《麈史·礼仪》中也记载，仁宗时妇人“冠服涂饰，增损用舍，盖不可名记”。禁用鹿胎、玳瑁之后，社会上又出现了假玳瑁形者，角长二三尺，登上车檐时只能侧首而入；俄又编竹为团，谓之“团冠”；又屈四角，下至于肩，谓之“亸肩”；又以团冠少裁其两边，高其前后，谓之“山口”；又短其角，谓之“短冠”。后来则流行“太妃冠”，以金或以金涂银饰之，或以珠玑缀之，两侧垂有舌状饰物，用以掩遮鬓、耳，顶部缀的朱雀等形首饰，并在四周环插簪钗，于额发与髻侧插置白角长梳，其数四六不一。宋代佚名《娘子张氏图》中则有“冠梳”的形象。

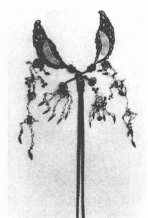


娘子张氏图

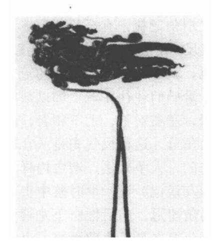
宋代袁褧说：“汴京闺阁妆抹凡数变，崇宁间少尝记忆作大鬓方额，政、宣之际又尚急把垂肩。宣和以后，多梳云尖巧额鬓撑金凤，小家至为剪纸衬发。”或者以银丝“屈曲作花枝插髻，后随步辄摇，以增媌

---

① (宋) 周煇：《清波杂志》卷八《垂肩冠》，北京：中华书局 1997 年 12 月版，第 338 页。




金镶玉步摇



金步摇　陕西省临潼县博物馆藏

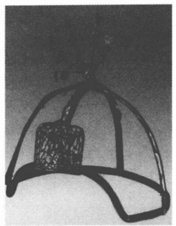
婧”。这种头饰，称为“步摇”。[①]《释名·释首饰》云：“步摇，上有垂珠，步则动摇也。”步摇之风，始自汉代。《后汉书·舆服志下》：“步摇以黄金为山题，贯白珠为桂枝相缪，一爵（雀）九华（花）。”王先谦集解引陈祥道曰：“汉之步摇，以金为凤，下有邸，前有笄，缀五采玉以垂下，行则动摇。”唐代白居易《长恨歌》云：“云鬓花颜金步摇。”宋代谢逸《蝶恋花》词曰：“拢鬓步摇青玉碾，缺样花枝，叶叶蜂儿颜。”宋代黄庭坚赞美说“仙风道骨今谁有，淡扫蛾眉簪一枝”，古往今来发簪都演绎着女性饰品中的婉约风情。古时的发簪常常是用金、银等贵金属打制而成，如“金桃花顶簪”、“金梅花宝顶簪”等等，普通百姓是望尘莫及的。

1974年12月在陕西省临潼县北河村一土窖中出土了一只金步摇，这是与宋朝并立的金国工艺品。器物由黄金制作而成，底部是金钗，由两股细长金条组成，可以插戴在头发上，有固发作用。此步摇顶端是一只用锤鍱和掐丝法制作而成的展翅飞翔的金凤，大嘴微张，口里衔一根花形绶带。全身线条均由涡旋纹、波浪纹、半圆等曲线构成，凤体雄壮有力，色泽鲜艳，整体造型于优雅中见粗犷，柔美中见阳刚。

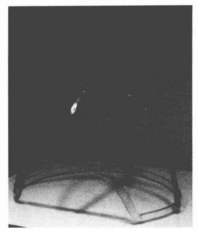
金凤喙部长大有力，头部浑圆饱满，凤冠高耸，多了一些奋争、矫健之势。此步摇是迄今为止所发现的为数不多的金代金银首饰之一，充分反映了女真族与汉族在风俗和文化上的融合一致与差异。

---

①（宋）袁褧：《枫窗小牍》，载《宋元笔记小说大观》第5册，上海：上海古籍出版社2001年12月版，第4774页。



十六国时期北燕冯素弗墓出土的金步摇冠



十六国时期北燕冯素弗墓出土的金步摇冠



灯球等物也是宋代妇女头上比较常见的饰品。它是用珍珠或料珠串在铁丝或竹篾上的一种首饰。从《事林广记》所载来看，这种风尚在都城仕女中颇为流行，南宋李嵩《市担婴戏图》中就绘有戴灯球的妇女形象。妇女在追求新颖、美观的装束上，倒有一种天生的本能。冠饰这一饰品尤为注目，也能颇见其风韵和心态。

六、迷朦的美——盖头

在宋代南宋末年，农村仍有白角冠流行，毛珝《吾竹小稿·吴门田家十咏》诗云："田家少妇最风流，白角冠儿皂盖头。笑问旁人披得称，已遮日色又遮羞。"诗中所言"盖头"，就是在宋代一些士大夫的提倡下流行起来的一种时尚头饰。盖头，汉代早已有之，当时叫面衣或面帽，主要用于遮挡风沙，以便妇女骑马远行。唐代则有帏帽与羃䍦，区别在于前者"施裙及颈"，而后者"全身障蔽"。高承《事物纪原》卷三《盖头》记载道："唐初宫人著羃䍦，虽发自戎夷，而全身障蔽，王公之家亦用之。永徽之后用帏帽，后又戴皂罗，方五尺，亦谓之幞头，今日盖头。凶服者亦以三幅布为之，或曰白碧绢，若罗也。"司马光在《家范》中提倡"男治外事，女治内事"，主张"妇女无故不窥中门，有故，出中门，必拥蔽其面"。南宋高宗时，朱熹任泉州同安县期间，见到妇女抛头露面、往来街上，下令以后妇女出

门必须用花巾兜面，后人称为“文公兜”。[1] 由于士大夫的提倡附和，宋朝女子出门戴盖头者日益增多。汴梁的妓女出门都将盖头背系在冠子上。替官员和贵族说媒的上等媒人，着紫背子，戴盖头。元夕节观灯，妇女戴“幂首巾”上街，入曲巷酒店饮酒，仍以巾蒙首。清代梁绍壬的《两般秋雨庵随笔》记载：“广东潮州妇女出行，则以皂布丈余蒙头，自首以下，双垂至膝。时或两手翕张其布以视人，状甚可怖，名曰文公帕，昌黎遗制也。”福建的泉、漳二州也有此俗，也称为“文公兜”，应当为朱子遗教也。

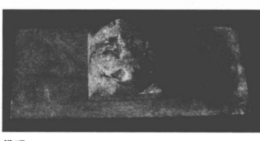
七、云鬟轻梳阔扫眉

宋代妇人的化妆，相比唐人的浓妆艳抹来说，更多地倾向于淡雅。面部的化妆，在妇女的化妆中具有举足轻重的作用，为了博取男人们的好感，妇女们在脸、眉、唇、耳等面部的化妆上动足了心思。

1. 眉黛远山

崇尚眉目美，是中国古代妇女的传统。古人将眉毛称为“七情之虹”，因为它表现出不同的情态，并使脸更加具有立体感。古代诗词中也有很多关于眉的描写，如白居易的“芙蓉如面柳如眉”、“黄金不惜买蛾眉”等等。中国古代眉毛的形态变化很多，可以反映出当时妇女的审美观，如秦朝时流行“蛾眉”，汉代崇尚“八字眉”，唐代以柳眉和月眉最受青睐，明清则以纤细弯曲的眉为主并一直延续到现在。

汉代以后随着东西交通的开通，西域出产的矿石“黛”成了妇女用来眉饰的主要原料之一。“黛”也称“石黛”，使用时放在黛砚上磨碾成粉末，再加水调和，描在眉毛上。许慎《说文解字》对“黛”的定义是“画眉也”；《释名》中刘熙载又补充曰：“黛，代也，灭眉毛去之，以此画代其处也。”即多剃去不成形的眉毛，重新描出自己喜欢的眉形，以此作为追



黛砚

① 朱熹，谥号文公。

求美的方法。唐代庾信《镜赋》："鬓齐故略，眉平犹剃。"故文人爱将眉毛称为黛眉。历史上，"黛眉"是魏晋南北朝时代女性美容化妆的主要手段，这时期仍延续汉代的蛾眉与长眉。《妆台记》载："魏武帝令宫人扫黛眉，连头眉，一画连头而细长，谓之仙蛾妆；齐梁间多效之。"《中华古今注》亦云："魏宫人女子画长眉，今作蛾眉惊鸽舍……梁天监中，武帝召宫人作白妆青黛眉。"三国曹植的《洛神赋》中亦有"云髻峨峨，似眉联娟"的赞辞，可见长眉仍是这个时代的审美标准。晏几道《浣溪沙》中有诗曰："日日双眉斗画长，行云飞絮共轻狂。不将心嫁冶游郎。溅酒滴残歌扇字，弄花熏得舞衣香。一春弹泪说凄凉。"在这首诗中女子以画长眉来同别人争妍比美。汉代以后随着东西交通的开通，西域出产的矿石"黛"成了妇女用来眉饰的主要原料之一。



宝钿盒

当然宋人也有不用青黛点眉法的，据说当时有一名叫莹姐的妓女就发明了胶煤点眉的技法，还在五代"十眉图"的基础上创造了花样繁多、奇巧多变的百眉图，时称莹姐百眉。宋人陶谷《清异录·胶眉变相》云："莹姐，平康妓也。玉净花明，尤善梳掠，画眉日作一样。唐斯立戏之曰：'西蜀有《十眉图》，汝眉癖若是，可作《百眉图》，更假以岁年，当率同志为修眉史矣。'"从此以后，"眉史"也就成为了妓女的代名词。《花月痕》第四十四回中就有这么一句："留芳眉史，歌嵩借孔雀之词；证果情天，文梓起鸳鸯之冢。"称某某流芳眉史，看来不是什么太好的话。

宋代的妇女同样热衷于此，竞尚眉间之美，她们将自己本身的眉毛剃去，再以石黛等颜料描画成各种样式的眉毛。

以墨画眉的做法始自五代后周，赵彦云在《云麓漫钞》卷三中记载："前代妇人以黛画眉，故见于诗词，皆云'眉黛远山'。今人不用黛而用墨。


北宋侍女画眉山西晋城玉泉庙

按《墨谱》：‘周宣帝令外妇人以墨画眉，禁中方得施粉黛。’则知（以）墨填眉，始于后周。”陶谷在《清异录》中也是这样论述的：“自昭、哀来，不用青黛扫拂，皆以善墨火煨染指，号薰墨变相。”此外，宋代妇女还往往在眉间施以鸦黄。鸦黄又称眉黄，是指在眉间施以黄粉。杨大年《真宗游春词》中云：“和风吹去眉间黄。”苏轼的《好事近词》云：“临镜纤手上鸦黄。”

宋代妇女画眉，有浓广细淡之分，宋代文人详细地描述了她们的美貌，如吴渭《春游诗》：“今朝出阁去，拂镜浓排眉。”谢翱《赠汴京娼女词》云：“云鬟轻梳阔扫眉”，这些说的都是浓广之眉；而细淡的，如苏轼的《寄怀》所云：“春来赢得小宫腰，淡淡纤眉也能描。”张先《踏莎行词》：“宿妆稀淡眉成字。映花避月上行廊，珠裙褶褶轻垂地。”宋代妇女的眉毛形状大多沿袭了前代，如苏轼《眉子石砚歌赠胡訚》诗云：“君不见成都画手开十眉，横云却月争新奇。游人指点小颦处，中有渔阳胡马嘶。”这里所谓的“横云”、“却月”指的是眉式。“倒晕眉”也是一种眉式，源于唐代，盛行于宫中，画成一种宽阔的月形，在一端由浅入深，逐渐向外晕染，直至黛色消失，别有风韵。在敦煌莫高窟宋代第 15 窟壁画中就有类似眉饰。北宋名妓李师师，色艺双绝，在青楼中首屈一指。词人晏几道有《生查子》词专写李师师之色容：“远山眉黛长，细柳腰肢袅。妆罢立春风，一笑千金少。归去凤城时，说与青楼道。遍看颖川花，不似师师好。”苏轼《次韵答舒教授观余所藏墨》云：“君不见永宁第中擣龙麝，列屋闲居清且美。倒晕连眉秀岭浮，双鸦画鬓香云委。时闻五斛赐蛾绿，不惜千金求獭髓。”晏几道《蝶恋花》云：“碾玉钗头双凤小。倒晕工夫，画得宫眉巧。嫩麹罗裙胜碧草，鸳鸯绣字春衫好。”

宋代也有自创的一种眉式，就是在太平兴国年间，范阳凤池院有一

尼姑静慧，年二十时创制了一种新颖的眉式，浓艳明媚，轻纖不类时俗。人们以其为佛门弟子，故争相效仿，谓之“浅文殊眉”。[①]晚明性情中人李渔所阅美人无数，对女子之美自有一番心得，认为：“眉之秀与不秀，亦复关系性情，当与眼目同视。然眉眼二物，其势往往相因。眼细者眉必长，眉粗者眼必巨，此大较也，然亦有不尽相合者。如长短粗细之间，未能一一尽善，则当取长恕短，要当视其可施人力与否。张京兆工于画眉，则其夫人之双黛，必非浓淡得宜，无可润泽者。短者可长，则妙在用增；粗者可细，则妙在用减。但有必不可少之一字，而人多忽视之者，其名曰‘曲’。必有天然之曲，而后人力可施其巧。‘眉若远山’、‘眉如新月’，皆言曲之至也。即不能酷肖远山，尽如新月，亦须稍带月形，略存山意，或弯其上而不弯其下，或细其外而不细其中，皆可自施人力。最忌平空一抹，有如太白经天；又忌两笔斜冲，俨然倒书八字。变远山为近瀑，反新月为长虹，虽有善画之张郎，亦将畏难而却走，非选姿者居心太刻，以其为温柔乡择人，非为娘子军择将也。”眉毛的清秀与否是与人的性格相关的，漂亮的眉毛应该浓淡适宜，要有一定弧度，像新月或像远山，否则即使画师再高明也无济于事。

眉黛还会加进香料，如画眉七香丸之类的眉黛，不仅墨色鲜明，还香气扑鼻。周邦彦说，画眉的墨痕印到男人的衣襟上，眉痕会香味隐隐，随着时间的流逝，香气才一点点灭掉。

2．点绛唇

宋代妇女的嘴唇往往以鲜红的唇脂点染成各种形状，式样繁多，流行的有石榴娇、大红春、小红春、万金红等名目。从唇妆的色彩来看，除了胭脂、朱砂本身的色调在化妆时有浓淡之分外，宋代妇女很喜欢檀色，如秦观《南歌子 · 香墨弯弯画》词云：“揉蓝衫子杏黄裙，独倚玉阑无语点檀唇。”

3．对镜贴花黄

宋代妇女的脸部化妆有额黄、红妆、素妆、佛妆等。所谓额黄，就

---

①（宋）陶谷：《清异录》卷下，“浅文殊”条，惜阴轩丛书本，光绪丙申七月，第181页。



苏汉臣《妆靓仕女图》　美国波士顿美术馆藏

是在额部涂抹黄色的颜料。据说这种做法也是出自宫中，故又称“宫黄”，如周邦彦《瑞龙吟》词曰：“侵晨浅约宫黄，障风映袖，盈盈笑语。”张子野的《汉宫春词》：“红粉苔墙，透新春消息，……汉家宫额涂黄。何人斗巧，……”连文凤《虞美人》词曰：“淡黄无限饰印额，宫妆隐，纱窗隔。”

红妆则是在脸颊间施以红粉，嘴唇点以胭脂。这一化妆深得仕女的喜爱，如欧阳修的《浣溪沙》曰：“红粉佳人白玉杯，木兰船稳棹歌催，绿荷风里笑声来。”张先《醉垂鞭东池》词：“双蝶绣罗裙，东池宴，初相见。朱粉不深匀，闲花淡淡春。”周邦彦《烛影摇红词》曰：“芳脸匀红，黛眉巧画宫妆浅，风流天付与精神，全在秋波转。”晏几道《临江仙》词曰：“靓妆眉沁绿，羞脸粉生红。”

梅妆是指妇女在眉额上点画或粘贴梅花形花钿，梅妆又称梅额、落梅妆、梅妆额、花额、额妆、寿阳妆等。《夷坚支志》卷二《孙知县妻》载：“丹阳县外十里间，士人孙知县，娶同邑某氏女。女兄弟三人，孙妻居少。其颜色绝艳，性好梅妆。”欧阳修《诉衷情·眉意》词：“清晨帘幕卷轻霜，呵手试梅妆。”这说的都是当下仕女流行的面部化妆。梅妆也是有其来由，据《太平御览·时序部》引说：“宋武帝女寿阳公主人日卧于含章殿檐下，梅花落公主额上，成五出花，拂之不去。皇后留之，看得几时，经三日，洗之乃落。宫女奇其异，竞效之，今梅花妆是也。”五代前蜀诗人牛峤《红蔷薇》：“若缀寿阳公主额，六宫争肯学梅妆。”即是说这个典故。至宋朝时，还在流行梅花妆，汪藻在《醉花魄》中吟：“小舟帘隙，佳人半露梅妆额，绿云低映花如刻。”朱淑真《梅花二首》有“园林萧索未迎春，独尔花开处处新。只有宫娃无一事，每将施额斗妆匀”。无名氏《鱼游春水》道：“佳人应怪归迟，梅妆泪洗。”结合

出土的文物资料中镜子的铭文和图画，在宋代“梅妆”也有狭义和广义之分，并不单指额上的梅花装饰，也泛指美丽精致的面部化妆，甚至有时也可指鬓上的梅饰。例如朱淑真《冬日杂咏》说：“厌厌对景无情绪，谩把梅花取次妆。”《睡起二首》曰：“侍儿全不知人意，犹把梅花插一枝。”《探梅》有“笑折一枝插云鬓，问人潇洒似谁么”，李清照《菩萨蛮》、《清平乐》也有“梅花鬓上残”、“常插梅花醉”之语，应该都属于广义上的梅妆。



最具风情的大宋铜镜——仕女梅妆镜

除此，宋代妇女还有素妆、泪妆、檀晕妆和慵来妆等妆法。素妆就是在脸部施以白色的铅粉或米粉，而这种妆法在当时颇为少见，被时人视为服妖。泪妆就是以白粉抹在脸颊或点染眼角处，因其妆如啼哭，故名，如《宋史·五行志三》载：理宗时，宫妃“粉点眼角，名泪妆”。檀晕妆也是一种素雅的妆式，其做法是：先以浅赭铅粉打底，然后施以檀粉，面颊中部微红，并逐渐向四周晕染。宋苏轼《次韵杨公济奉议梅花》诗云：“蛟绡翦碎玉簪轻，檀晕妆成雪月明。肯伴老人春一醉，悬知欲落更多情。”宋代妇女整个化妆过程大致可以分为七个步骤：涂铅粉→上胭脂→画黛眉→染额黄→点面靥→描斜红→涂唇脂，一般流行面部贴饰，比如额黄、花钿、斜红、点唇。

八、秀色可餐——缠足

关于缠足的起源，说法不一。有说始于隋朝，有说始于唐朝，还有说始于五代。有人甚至称夏、商时期的禹妻、妲己便是小脚。可谓是众说纷纭，莫衷一是。经学者研究考证，中国古代女子缠足应兴起于北宋，五代以前中国女子是不缠足的。宋代诗人苏东坡曾专门做《菩萨蛮》一词，咏叹缠足：“涂香莫惜莲承步，长愁罗袜凌波去。只见

舞回风，都无行处踪。偷穿宫样稳，并立双趺困。纤妙说应难，须从掌上看。”[①]这也可称之为中国诗词史上专咏缠足的第一首词。北宋某些文人十分赞美女性的缠足，如章惇所说：“近世有古所不及者三事：洛花、建茶、妇人脚。”这“妇人脚”指的就是妇女的缠足。应该看到，缠足诗的写作是以缠足习俗的出现为依存条件的，这说明，宋代确已出现缠足习俗。从苏试的词中可以得知，缠足应首倡于宫中，教坊乐藉舞女又效仿“宫样”而传开。元陶宗仪《辍耕录》书中所称在“熙宁、元丰以前，人犹为者少”，以后“人人相效，以不为者为耻”。宣和年末，妇人缠足是把脚裹得“纤直”但不弓弯，当时称为“快上马”；所用鞋子被称为“错到底”，其鞋底尖锐，由二色合成。[②]目前这种缠足鞋的实物已在考古中有所发现。

从考古发现的实物推测，穿这种鞋所缠裹出来的小脚要比后来的大。为了适应小脚女人的需要，社会上又出现了尖底鞋。文人是女性缠足的始作俑者，对之也十分的痴迷，戏称“花靴弓履，穷极金翠”，并称“瘦金莲方”，这也是后来“金莲”为什么专指女人小脚的缘故了。大约在宋室南迁之时，缠足的风俗也由北方传到南方。到南宋时，妇女的缠足渐渐增多，缠足者也主要限于上层社会和宫人、妾媵、家妓和歌女等，在社会观念上缠足尚未达到人人接受的地步。南宋大将刘光世的家妓个个缠足，赵令畤见后大加赞美，称“稳小弓鞋三寸罗”；举人邓端若家中的缠足妇女也受到文人的追捧：“尺六腰围柳样轻，娉娉嫋嫋最倾城。罗裙新翦湘江水，缓步金莲袜底生。”[③]




宋代缠足女子

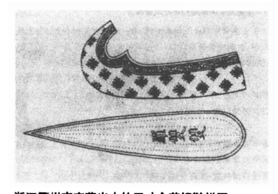
① （宋）苏轼：《菩萨蛮》“咏足”，唐圭璋编纂：《全宋词》一，北京：中华书局 1999 年 1 月版，第 414 页。

② （宋）陆游：《老学庵笔记》卷三，北京：中华书局 1997 年 12 月版，第 40 页。

③ （宋）洪迈：《夷坚志 · 三志壬》卷五《邓氏紫姑诗》，北京：中华书局 1981 年 10 月版，第 1505 页。

史浩的两首《浣溪沙》更能让我们感受到宋代男人们的那种欲望和审美观："一握钩儿能几何？弓弓珠蹙杏红罗，即时分惠谢奴歌。香压幽兰兰尚浅，样窥初月月仍多，只堪掌上怄琼波。""珠履三千巧斗妍，就中弓窄只迁迁，恼伊划袜堪怜。舞罢有香留绣褥，步余无迹在金莲，好随云雨楚峰前。"金莲的瘦、小、尖、弯、香、软的美感，引出那些文人及显贵的无限春情，欲火难忍。当然话说回来，缠足之所以始于妓女，其目的只有一个，就是为了供贵族们更舒服地玩弄。为了更好地塑造出更美的形状，有的女子甚至从幼年就开始了"扎腰缚脚"。也并非所有的文人都爱恋妇女缠足的，车若水就第一个跳起来反对。他提倡天足，认为缠足又苦又无用："小儿未四五岁，无罪无辜，而使之受无限之痛苦，缠得小束，不知何用？"[①]缠足在宋代还仅限于供人观赏，还不像元代以后那样普及。

蒙古贵族入主中原建国之后，他们本来不缠足，但并不反对汉人的缠足习惯，相反还持赞赏的态度。这就使得元代的缠足之风继续发展，元代末年甚至出现了以不缠足为耻的观念。元代妇女缠足继续向纤小的方向发展，但此时不缠足者仍很多，特别是南方的江浙、岭南地区。明代，妇女缠足之风进入兴盛时期，并在各地迅速发展，甚至到了"举世之人，皆相沿成习，家家裹足，似足不小不可以为人，不可以为妇女者"的程度。而且还对裹足的形状有了一定的要求，女子小脚不但要小，要缩至三寸，而且还要弓，要裹成角黍形状。到了清代，统治者起初极力反对汉人的缠足风俗，并一再下令禁止女子缠足，"元年以后所生之女，若有违法裹足者，其父有官者交吏兵二部议处，兵民则交付刑部责四十板，流徙，十家长不行稽察，枷一个月，责四十板。该管督抚以下文职官员有疏忽失于觉察者，听吏兵二部议处在案。"



浙江衢州南宋墓出土的三寸金莲银鞋样图

① （宋）车若水：《脚气集》卷一，收入纪昀等编：《景印文渊阁四库全书》第八六五册子部。台北：台湾商务印书馆 1986 年版，第 516 页。

虽有如此严厉的法令，但仍难以遏止缠足之风，于康熙七年（1668）也只好罢禁，使得汉族女子可以照常缠足了。因此，当时曾有人把清人关后男子终于剃发，女子却得以继续缠足概括为，“男降女不降”，于是缠足习俗更是一发而不可收，比明代有过之而无不及，社会各阶层的女子，不论贫富贵贱，都纷纷缠足。甚至远在西北、西南的一些少数民族也染上了缠足习俗。与此同时，女子小脚受到了前所未有的崇拜与关注。这一时期，脚的形状、大小成了评判女子美与丑的重要标准。

中国幅员辽阔，各地缠足方法、年龄、要求、顺序都不尽相同，因此也造成了各地各具特色的莲形，一般而言北方人身材较高，脚形先天就比南方人长，所以裹起来还是会比南方人的脚长些。但是因为北地天气寒冷，双脚久裹不容易溃烂生癣，也不需要经常洗涤，所以比起南方妇女容易缠得更加使力，加上北方鞋子较厚，裹布也能多裹厚些，这样的条件下有利于把脚掌裹瘦。

而南方天气炎热，裹布或鞋子太厚，脚会觉得发烫受不了，裹的时候反折的趾背下，没有垫上厚厚的一层保护，不方便步行，所以南方妇女裹脚重点在裹弯上面，利用南方人原就较短小的脚形，再加上拱弯就能达到短小的目标。在台湾或广东顺德东莞，常有缠小到两寸左右的小脚，短小的程度实为北方所不及。但是有些人为了求其小往往在脚背上会结一个球，像驼背一样向上拱曲，这就是一般所称的鹅头形。

北方小脚的特色在尖瘦上，因为包缠较为紧密，一般而言也较南方人的小脚软绵。这是大体上的分布情形，实际情况也依各地而有不同的变化，中国在清代时有几个以小脚闻名的地区，各地区小脚各具特色：

江苏扬州脚——细长纤直。

浙江宁波脚——短小背隆，圆如马蹄。

湖南益阳脚——纤瘦短小，脚背平直。

广东顺德脚——短小尖生。

山西大同脚——能合“瘦、小、尖、弯、香、软、正”七字律的很多，是全国最知名的小脚。

闽台小脚——短小、跟粗背凸。

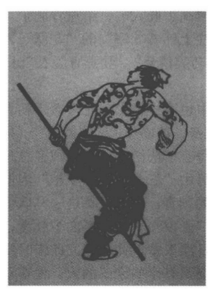
苏州脚——尖端微翘，脚身肥。

九、美丽不落格——文身

文身，又称纹身、刺青、雕青，是用带有颜色的针刺人皮肤底层而在皮肤上制造一些图案或字眼出来，即指刺破皮肤而在创口敷用颜料使身上带有永久性花纹，在皮肤上造成隆起条纹瘢痕的做法。图案多以社会风气较重的兵将、龙虎为主，因为刺青只有黑色，不是专门的纹身颜料，时间长了颜色会发蓝发青，所以又叫刺青。“文身”作为“黥刑”起于周代，



岳母刺字彩绘图



九纹龙史进



花和尚鲁智深

至汉文帝时被废止，魏晋、南北朝时复活。唐代的法律上未见到记载，不知其详。五代时后晋天福三年，“文身”作为向边境发配的犯人向其脸上用墨汁刺字的新奇刑罚而死灰复燃。从此以后至宋元明清的一千多年中，“文身”一直承续不替。在宋代由于文身的盛行，社会上出现了一些专门雕刺“文身”的职业匠人，和专在官府、行伍供职，只雕刺犯人和士兵的“针笔匠”。除了刑罚惩戒之外，在城市中作为审美对象的“文身”艺术也相当流行，一些年轻的市民酷爱文身，如文学著作《水浒传》中，至少就出现了三个身满刺青的重要人物：花和尚鲁智深、九纹龙史进与浪子燕青。文身在许多民族看来是一种防病祛灾的护身符，也有的民族用纹身标明地位、身份或某一集团的成员资格，但最普遍的动机大概是为了美观，故也称为“刺绣”。

“文身”除了刑罚的一面，如《水浒》中的宋江、林冲、武松等人的脸上刺字，还有将“文身”转向美饰的一面。有些专业程度很高的“针笔匠”，能在人体上刺出很好看又极复杂的“花绣”图案来。如《水浒》第二回中，史太公请了一位“高手匠人”，给儿子史进全身上下刺了共有九条龙的“花绣”，史进因此在江湖上称“九纹龙”。又如第四十四回中的杨雄：“那人生得好表人物，露出青靛般一身花绣。”值得注意的是，“文身”越来越多地成为美貌的象征。在宋代人眼中，漂亮人物的形象，则须是“文身”者。如《水浒》第六十一回中，卢俊义见燕青“一身雪练也似的白肉”，便也请了一位“高手匠人”，给燕青刺了“遍体花绣”。燕青正是凭着一身“似玉亭柱上铺着软翠”的“花绣”，引得当时东京第一名妓李师师“美目盼兮，巧笑倩兮”，要燕青脱衣“求现”，并用手“去摸他身上”。

文学作品中有如此描绘，在现实中也同样精彩。北宋徽宗朝睿思殿应制李质，年轻气盛，行为怪异，喜文身，被赐号“锦体谪仙”。据《东京梦华录》记载，徽宗朝东京大街上每有节庆游艺，少年狎客总是轻衫小帽，跨着马追逐在妓女队伍后边，另由“三五文身恶少年”为他们控御着马匹，由于这些恶少露出大腿上的刺青，世人戏称这一马队为“花腿马”。另据庄绰《鸡肋编》记载：“张俊一军，择卒之少壮者，自臀而下，文刺至足，谓之花腿。京师旧日浮浪辈以此为夸。此宋时扎青之俗也。”南宋孝宗、宁宗朝，在江南饶州有个叫朱三的人，他在双臂、两腿及胸、背处都刺有文身，一时名满天下。吉州也有个谢六的百姓，

通身刺满了青色花纹，时人以“花六”相称，又给起了“青狮子”的外号。宋代帝王并不是一任那些纨袴子弟胡来，文身刺字并不是什么正常的行为，所以宋代政府也屡次下诏严禁宗室子弟“雕青”。

我国古代越人的后裔，一直到宋代仍保留着文身的习俗，如《清波杂志》记载：广南黎洞“人皆文身，男女同浴”。《岭外代答》也有这样的说法：“邕州溪峒使女，懼其逃亡，則鯨其面，與黎女異矣。”我们可以看出，古代部落后裔的文身并不是为了追求什么时尚，显然这是他们的传统和风俗，或许也能为宋代汉人流行文身的时尚而营造出更浓烈的氛围，使“文身”这一旧有的传统样式，在这样的文化大背景下，升华为一种较为特殊的文化符号，并且翻出新花样来。自此以后，元、明、清乃至“民国”的“文身”模式从未越过宋代“文身”水平，只不过是在宋代“文身”的基础上复制罢了。

第六节

粗俗喧闹的市井文化

宋代的文体活动较前代更加丰富多彩，与商业的经济发展基本同步，同样出现了商业化趋势，艺术团体和娱乐中心的出现也是趋势所然。当时作为娱乐中心的瓦舍和勾栏，《梦粱录》卷一九《瓦舍》说："瓦舍者，谓其来时瓦合，去时瓦解之义，易聚易散也。不知起于何时？顷者京师甚为士庶放荡不羁之所，亦为子弟流连破坏之门。"瓦舍，又叫瓦子、瓦市、瓦肆，简称瓦，系固定的城市娱乐中心，民间艺人多是这瓦舍的主人。而瓦舍的出现意味着整个社会的文娱生活上了新的台阶。据《东京梦华录》记载，瓦舍在开封就有十座之多，约有新门瓦子、桑家瓦子、朱家桥瓦子、州西瓦子、保康门瓦子、州北瓦子等。其中，桑家瓦子有大小勾栏五十余座，"内中瓦子、莲花棚、牡丹棚、里瓦子、夜叉棚、象棚最大，可容数千人"。"瓦中多货药、卖卦、喝故衣（卖旧衣服）、探搏、饮食、剃剪、纸画、令曲之类，终日居此，不觉抵暮。"[①]宋室南渡后，一大批艺人辗转南下，来到临安，临安的瓦舍勾栏也迅速趋于繁荣，并超过了东京。到南宋中期，临安城内有南瓦、中瓦、大瓦、北瓦、蒲桥瓦，以北瓦规模最大，有勾栏 13 座。城外有瓦子 20 座，如钱湖门外瓦子、嘉会门瓦、候潮门瓦、小堰门瓦、四通馆瓦、荐桥门瓦、艮山门瓦、米市桥瓦、旧瓦、北关门新瓦、羊坊桥瓦、王家桥瓦、行春桥瓦、赤山瓦、龙山瓦等。这些瓦子内，也集中了大批勾栏，南宋末年北瓦有勾栏 13 座。

勾栏又叫构肆、钩栏、游棚，简称棚，设置于瓦舍中，有时与瓦舍

① （宋）孟元老：《东京梦华录笺注》卷二《东角楼街巷》，北京：中华书局 2007 年 7 月版，第 145 页。

互为同义词。勾栏，原义为栏杆，系固定的演出场所，内设戏台、戏房（后台）、腰棚（观众席），四周栏杆圈围。每座瓦舍中都有勾栏，少者一两座，多者十余座。勾栏规模有大有小，大的如开封“中瓦子莲花棚、牡丹棚，里瓦子夜叉棚、象棚，最大，可容数千人”。[①]

一、弈棋之风

宋代的弈棋在唐五代的基础上有了很大的发展，形成了一股全国上下的博弈之风，而这与宋代帝王的喜好有着密切的关系。如宋太祖赵匡胤、宋太宗赵匡义、宋徽宗赵佶等都喜欢弈棋，甚至在宫廷中专门设置了棋待诏这一机构。

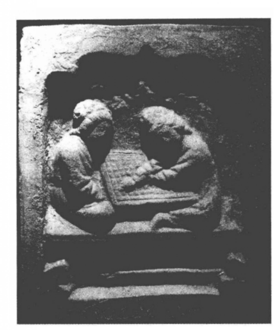
相传宋太祖赵匡胤在落魄时与道士陈抟下棋赌华山，结果对弈输了棋，“遂于即帝位时罢免华山附近黎庶之征徭”。宋太宗赵匡义也是一位棋艺超群的帝王，在治理国家之余，喜爱弈棋、弹琴等娱乐活动，在宫中豢养有贾玄、李仲玄、潘慎修、蒋居才、陈好玄等一大批棋类高手，不时与他们切磋棋艺，很快提高了奕棋水平，具备了较高的艺术造诣，被称为“棋品至第一”。于太平兴国时，“宣问能者进局并棋子，上习未久，而极其妙焉”。[②]宋徽宗的棋艺更在宋太祖、宋太宗之上，达到了入迷的程度，他曾经写过这样一首诗：“忘忧清乐在



宋太祖赵匡胤

① （宋）孟元老：《东京梦华录笺注》卷二《东角楼街巷》，北京：中华书局2007年7月版，第144页。

② （宋）江少虞：《宋朝事实类苑》，上海：上海古籍出版社1981年7月版，第687页。



宋金时代女子弈棋砖雕

枰棋，仙子精工岁未笄。窗下每将图局桉，恐防宣诏较高低。”他不仅自己喜好弈棋，而且还在宫中极力推广，搜罗天下高手到宫中，陪自己下棋，也教习嫔妃和宫女下棋，如此一来，宫中弈棋成风。

由于皇帝的倡导，官僚士大夫们也纷纷以此为嗜好，一时善棋之士迭出。张咏的《答王观察书》也反映了这一社会风尚，“塞外清帖，公中事稀，日与虎侯杂戏为乐。五木未止，六博已兴，投壶弈棋、排象旋之。”[①]除了闲暇时间外，宴会上弈棋更是充当消遣助兴的工具，“宴酣之乐，非丝非竹，射者中，弈者胜，觥筹交错，起坐而喧哗者，众宾欢也。”[②]这种风气最后也传导至社会的最底层平民百姓中间，如洪迈《夷坚支志癸》载，文登县人黄旦，为一村夫，无师自通，成为一名能与国手对博的高手，名扬一时。而一些有闲阶层的仕女更把弈棋作为她们日常生活中消愁解闷的娱乐手段。其风炽热，社会上甚至还出现一种专门以陪伴富贵人家子弟下棋的职业来。

二、相扑角力

在作为娱乐中心的瓦舍和勾栏里，民间艺人经常表演些说唱、舞蹈、杂技和戏剧之类。除此之外，相扑、鞠球等体育活动，竟也能引得观众竞折腰。

相扑又称角抵，即摔跤。相扑表演可分两类：一是军士因朝廷举

① （宋）张咏：《张乖崖集》卷七，北京：中华书局2000年6月版。

② （宋）欧阳修：《醉翁亭记》，《欧阳修全集》卷三九，北京：中华书局2001年3月版，第576页。

行重大活动而表演。《梦粱录》卷二〇《角抵》谓："朝廷大朝会、圣节、御宴第九盏，例用左右军相扑，非市井之徒，名曰'内等子'。"二是民间相扑高手为谋生而表演，"瓦市相扑者，乃路歧人聚集一等伴侣，以图摽手之资。先以女飐数对打套子，令人观睹，然后以膂力者争交。"

所谓女飐，就是女相扑手，先由她们开场表演，招徕看客。宋代司马光曾记载仁宗帝观看女飐相扑的热闹情景，"今上有天子之尊，下有万民之众，后妃旁侍，命妇纵观，而使妇人裸戏于前。"但他又觉得女子这样的相扑违背了礼法的规范，建议仁宗帝下诏禁止女子参加，"今后妇人不得于街市以此聚众为戏"。可是直到南宋后期，女子参加相扑活动依然如故。

南宋临安女飐为数不少，赫赫有名的约有嚣三娘、黑四姐、韩春春、绣勒帛、锦勒帛、赛貌多、女急快等人。这充分说明了相扑这样的活动得到了市民的喜好和认可。同样，相扑高手也能得到朝廷的重用与礼遇。宋初有位叫调露子的作者曾写有《角力记》一文，对东京开封府的相扑状况作了详细的描述："自唐灭，寂寞无闻，纵有其人，散投诸国乡。今东京自梁祖以来，恶少者无不业萃其间。旧例：屠羊豕者行，必隶相扑管辖焉，贵益其脂膏尔，此亦近人馔之意也。于今高手者，朝廷重之。河南有庄宗之遗俗，故人多习焉。""夫角力者，宣勇气，量巧智也。然以决胜负，骋趫捷，使观之者远怯懦，成壮夫，已勇快也。使之能斗敌，至敢死者之教勇，无勇不至，斯亦兵阵之权舆，争竞之萌渐。"

我们从文学作品《水浒传》中《燕青智扑擎天柱》一回中就可以窥见到宋代真实的城市生活，了解相扑运动又是如何得到百姓的热爱并极具观赏性。

农历三月二十八日，天齐圣帝降诞之辰，天下香客如风云聚汇在山东泰安州的岱岳庙内。在此时此地举行相扑，是应"献圣"的美名，寄寓祭神礼佛的美意。

先是一位年老的"部署"，即相扑的裁判员，拿着"竹批"，即比赛时的指挥标示，走上相扑赛场由数根粗大柱子支撑起来的"献台"上。他先"参神"，然后请上今年相扑的对手"争跤"。

蝉联两届相扑冠军的任原，雄纠纠、气昂昂地走上赛场，"却早

十数对哨棒过来，前面列着四把绣旗。那任原坐在轿上，这轿前轿后三二十对花胳膊的好汉，前遮后拥”，其排场不亚于出巡的高官。到了比赛场地，主持相扑的“部署”，请他下轿来，寒暄一番，任原这才上台献艺。因为这是为了祭神礼佛而表演相扑的，所以任原先“喝了一声参神喏，受了两口神水”，再摘了巾帻，脱下棉袄，露出一身这样的装束：头绾一窝穿心红角子，腰系一条绛罗翠袖。三串带儿拴十二个玉蝴蝶牙子扣儿，主腰上排数对金鸳鸯踅褶衬衣。护膝中有铜铛铜裤，缴臁内有铁片铁环。扎腕牢拴，踢鞋紧系。燕青则是：除了头巾，光光地梳着两个角儿，脱下草鞋，赤了双脚，蹲在献台一边，解了腿绷护膝，跳将起来，把布衫脱将下来，挂在架子上。

明刊本《水浒全传》插图燕青智扑擎天柱中燕青和任原的相扑姿势，可和宋代笔记、出土文物互证。如《葆光录》所记：相扑者成双结对，披着银画衫子，唱唉而出，裸身相扑。山西晋城南社宋墓室南顶《相扑图》还可证明，四个相扑汉子，上身赤裸，下身短裤露腿，黑色头巾，穿靴，两侧各有一旁观者，中间两人则全力相扑，左边者头被右边者夹在臂下，右边者左腿却被左边者抱住，双方相持不下……比武台上只有部署、任原、燕青三人，先是“燕青做一块蹲在右边，任原先在左边立个门户”，这是遵循“各占一半，中间心里合交”的相扑规则。而一旦相扑起来，“正如空中星移电掣相似，些儿迟慢不得”，一来一往，胜负只在刹那间。

所以，任原依靠着身大力壮，采取了“逼”、“拿”的相扑战术。燕青则借身材瘦小，灵活地在任原的左、右肋下钻来钻去，利用任原转身不便的缺点，扰乱他的步子。接着燕青抢将入去，“用右手扭住任原，探左手插入任原交裆，用肩胛顶住他胸脯，把任原直托将起来，头重脚轻，



宋墓壁画《相扑图》

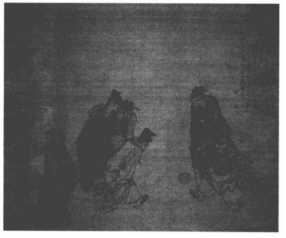
借力便旋”，一共旋了四五旋，“旋到献台边，叫一声：‘下去！’把任原头在下，脚在上，直撺下献台来。这一扑，名唤做鹁鸽旋。”

燕青一连串颇有力度的穿、跃、抢、探、扭、顶、托等相扑动作，相当准确地表现出了宋代相扑运动的主要特点，这是富有历史价值的，并给人以美的享受。

三、蹴鞠之戏

蹴鞠，又名蹴球、气球，是我国古代百姓酷爱的一项体育运动，此运动从前流行于上层及军中，于宋代普及到民间。据西汉学者刘向在《别录》中所说："蹴鞠者，传言黄帝所作。”黄帝发明“蹴鞠之戏”的说法，在道教的典籍《道藏·轩辕黄帝传》里说得比较明确：“黄帝令作蹴鞠之戏，以练武士。”看来，当初蹴鞠即是军旅中加强体力与耐力的体育游戏。1973年，湖南长沙马王堆三号西汉墓出土的帛书《黄帝四经·十大经》中《正乱》篇中讲到：“黄帝身遇蚩尤，因而擒之……充其胃以为鞠，使人执之，多中者赏。”这段记载说的是，黄帝擒杀蚩尤之后，为发泄余恨，剥其皮制成箭靶，让士兵射击；割其发绑在杆上当旌旗；将其胃塞满毛发制成球，让士兵去踢。据说《黄帝四经·十大经》中《正乱》篇的作者是老子，老子生活的年代要比刘向大约早500年，这就给黄帝发明“蹴鞠之戏”的传说增加了几分可信度。如果这个传说真实的话，那么，足球的历史就有4600多年了。

自战国秦汉时期，“蹴鞠之戏”就已经广泛流行。西汉司马迁在《史记·苏秦列传》中记载，齐国“临淄甚富而实，其民无不吹竽鼓瑟，弹琴击筑，斗鸡走狗，六博踏鞠”。西汉桓宽《盐铁论·国病》也同样记载说，当时“里有俗，党有场，康庄驰逐，穷巷踏鞠”。



宋人蹴鞠图

汉代的“踏鞠之戏”有

三种形式：一种是“踏鞠舞”，就是在音乐伴奏下，表演者一边踢球，一边舞蹈。河南南阳汉画馆展出的汉代画像石上就有一幅蹴鞠图，画面上一个头挽高髻的女子，身穿长袖衣，踏弄双鞠，翩翩起舞。笔者认为，这幅图画证明，我国汉代已有女子足球，它可以视为现代球类艺术体操的起源。再一种是“白打”，是比赛踢球的花样，可以两人对踢，也可以两队对踢。第三种是“鞠城”比赛。鞠城，又叫“鞠域”或“鞠室”，就是球场。当时的球场分为有球门的和没有球门的两种。不设球门的球场比赛时双方各派6人，以连人带球进入对方底线为胜，球场设裁判员1人。有球门的球场，仿照1年12个月，共设12个球门，在球场东西遥相呼应，每个球门设守门员1人，比赛双方人数相当，有裁判长和副裁判长各1人执法。后汉李尤在“鞠城铭”中描述了这种比赛：“圆鞠方墙，仿象阴阳，法月衡对，二六相当。建长立平，有例有常，不以亲疏，不有阿私，端心示意，莫怨其非。鞠政犹然，况乎执机。”

唐代的“蹴鞠之戏”有了新的发展。这个新发展是从鞠的改革开始的，唐代仲无颇曾作《气毬赋》说：“气之为毬，合而成质，俾腾跃而攸利，在吹嘘而取实。尽心规矩，初固方以至圆，假手弥缝，终使满而不溢。”从这段资料上看，唐代已有了充气足球。充气足球利于腾空，它的出现引发了“蹴鞠之戏”规则的改革。《通俗编》卷三一引《唐音癸签》：“唐变古蹴鞠戏为蹴球，其法植两修竹，高数丈，络网千上为门以度球，球工分左右朋，以角胜负。”

到了宋代，蹴鞠之戏与唐代几无两样，只是设置了球门。“约高二丈许，杂彩结络，留门一尺许。”（《东京梦华录》）以足踢球又有无球门与有球门之分，有球门者称“筑球”，球门门架高三丈有余，用杂彩结网，网中留有一洞，俗称“风流眼”，直径约一尺。北宋时，每队各有球头1名、次球头2名。南宋时，分工更明确，有球头、跷球、正挟、左竿网、右竿网、散立等。球头负责进攻，由他用力一脚高射，使球穿过“风流眼”。与唐代不同，宋代大多实行单球门制，球门位于球场中线，两队隔网比赛，身体互不相撞，激烈程度明显减弱。无球门者称“蹴鞠”，又叫“白打场户”，踢球者双手下垂，可用足、腿、膝、肩接触球体。以踢球者的鼻子为界分身体为左右两部分，球落左边，只许用左半部迎击，落右边则以右半部身体碰踢。胜负按所踢花样的多少与动作难度的大小决定。

以杖击球又有乘畜和徒步之分。乘畜挥杖击球称“击鞠”，又称打马球。徒步击球称“步击”，又叫步打球。


元代钱选《宋人蹴鞠图》

传元代钱选所作的《宋人蹴鞠图》，画有赵匡胤与五个人一起蹴鞠的情景。但也有人不同意此图为元代钱选所作，认为它是宋画，是宋人对当时城市中最为时髦的体育活动——踢球所作的艺术纪录。无论这幅画作于宋代还是元代，它都是宋代城市蹴鞠运动绝对真实的写照——图上有六位服饰各异的中年人，右边前面一位蓄须、全身素白，腰系黑色宽带的人，正用脚把足球蹴起，送给对面那位全身黑色衣袍、腰束白色宽带的官人。其余四位，伸颈俯首，观看和等待着踢球……据史家认为，这幅画上六人，分别为赵匡胤、赵光义、赵普、石守信、党进、楚昭辅。吸引了高高在上的天下君王也能以普通市民悠闲的神态踢球，享受着玩球的乐趣，由此可以看出蹴鞠已不像宋代以前局限于艺人表演或军营演练，而是在城市中作为一项运动，甚至在上流社会也流行起来了。

另外还有一枚由北京中国历史博物馆藏的《蹴鞠纹铜镜》，印证了宋代城市居民如何开展蹴鞠运动：在一块草坪和一尊高耸的太湖花石的背景下，一位高髻笄发的青年女子，低首作踢球状，足球介于起落之间。女子对面，有一着官服幞头的


蹴鞠纹铜镜

青年男子，上身前倾，两脚拉开距离，作“防御”姿势。青年男子一侧有一手执类似摇铃，又似筹码，大概是用以判断蹴鞠输赢之物的男人，凝视着双方的对踢。踢球女子身后是一着长裙、起高髻的女郎，双手拢拱，也作全神贯注比赛状。在湖南博物馆还藏有一枚铜镜，想必当时这样的蹴鞠铜镜作为商品出售，颇受市民欢迎，故批量生产，满足市场需求。保存在世的两枚铜镜，图像一模一样，足以佐证：镜铸者是撷取宋代城市居民最熟悉的活动而创作。似在不经意间，为我们留下了宋代城市一对青年男女蹴鞠赛事的最佳观照，绿草盈盈，花石玲珑，恍如周彦质诗中所说“名园蹴鞠称春游”的境界，更可以真切地感受到，在宋代城市的春天里，市民们纷纷奔向园圃去踢球，男女老少都成了蹴鞠的对手，你来我往，好不热闹。

孟元老对此情此景概括得好：“触处则蹴鞠疏狂。”陆游则用诗描绘这种全民运动的南宋城市一景：“寒食梁州十万家，秋千蹴鞠尚豪华。”“蹴鞠墙东一市哗。”尤其是在临安，城内娱乐场所之间，凡是宽阔处则都成了市民练习踢球的地方。这种全民性的体育锻炼热潮，使善于顺应市风的经商者，将专门零沽散卖的小酒店，唤为“角球店”。甚至还有一位姓黄名尖嘴的商人，开设了一间“蹴球茶坊”。

社团间也往往切磋蹴鞠技艺，这其中最有名的当属齐云社。正如南宋掌故家陈元靓认为，“若论风流，无过圆社”，“齐云一社，三锦独争先”。齐云社的蹴鞠技艺名扬天下，人们能跻身进齐云社为一生的荣事，自谓可占尽“天下风流事”，“不入圆社会，到老不风流”。齐云社也对蹴鞠制定了详细的规则章程，如“以鼻为界分左右，是在左使左，在右使右。侧边依拐，在肩使肩，在膝使膝，是搭使搭，当肷即肷。并要步活眼亲，两手如提重物，方为圆社”。具体到如何下脚，竟有人专门写一篇《下脚文》，将如何理鬓、解鞋脱靴、怎样使气、怎样变化等等，均一一明明白白剖析到位，以使蹴鞠者有所遵循，以免无规矩。蹴鞠章程还对蹴鞠运动员修身养性作了严格要求，像“十要紧”之类：“要明师，要口诀，要打点，要开发，要朋友，要论滚，要精明，要穿着，要让朋，要信实。”蹴鞠还有自己的“市语”，即行话，这显然是由于蹴鞠在市民社会中已自成一行，需要用隐语类沟通。

不仅如此，民间的音乐形式——赚词中也出现了专门歌咏蹴鞠的作品。目前所能见到的宋代最为完整的赚词作品是《事林广记》中的一套“圆

社市语”，它共用中吕宫《紫苏丸》、

《缕缕金》、《好女儿》、《大夫娘》、《好孩儿》、《赚》、《越恁好》、《鹘打兔》、《尾声》九支曲牌，来歌唱蹴鞠运动。唱赚是吸收了慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声等诸家腔谱而成的套曲，也就是说蹴鞠运动被宋代城市中非常流行的音乐样式传颂着，足见蹴鞠运动在市民生活中影响之大。特别值得注意的是，在蹴鞠的市民中间，文人占有相当大的比例。宣和年间，以蹴鞠驰名天下的王彦龄，就是一位儒林中人。甚至是位居宰相的李邦彦，当年也是以能蹴鞠而闻名于东京大街小巷。蹴鞠成为了城市生活中的休闲项目，且是“闲中第一，占断最风流”。“蹴鞠真堪羡，风流夺翰林”，蹴鞠几乎成为宋代学子才人的必修之课。宋代南戏《张协状元》中就出现了善于蹴鞠的文士形象——

〔净〕耆卿也吟得诗，做得词，超得烘儿，品得乐器，射得弩，踢得气球。

〔丑〕那得一年踢气球，尊官记得？

〔净〕相公踢得流星随步转，明月逐人来。记得耆卿踢个左帘，相公踢个右帘。耆卿踢个左拐……

施耐庵在《水浒传》第一回中写的就是北宋末年高俅做了附马王都尉府中亲随后，被派送礼物到端王赵佶处，踢气球受端王赏识以后平步青云的情节。

见端王把绣龙袍前襟拽起，揣在绦儿边。足穿一双嵌金线飞凤靴，三五个小黄门相伴着在庭心蹴气毬。高俅不敢过去冲撞，立在从人背后伺候。也是高俅合当发迹，时运到来；那个气毬腾地起来，端王接个不着，向人丛里直滚到高俅身边。那高俅见气毬来，也是一时的胆量，使个“鸳鸯拐”，踢还端王。端王见了大喜，便问道：“你是甚人？”高俅向前跪下道：“小的是王都尉亲随；受东人使令，送两般玉玩器来进献大王。有书呈在此拜上。”端王听罢，笑道：“姐夫直如此挂心？”高俅取出书呈进上。端王开盒子看了玩器，都递与堂候官收了去。那端王且不理玉玩器下落，却先问高俅道：“你原来会踢气毬？你唤做甚么？”高俅叉手跪覆道：“小的叫做高俅，

胡乱踢得几脚。"端王道："好，你便下场来踢一回耍。"高俅拜道："小的是何等样人，敢与恩王下脚！"端王道："这是齐云社，名为天下圆，但踢何伤。"高俅再拜道："怎敢。"三回五次告辞，端王定要他踢，高俅只得叩头谢罪，解膝下场。才踢几脚，端王喝采，高俅只得把平生本事都使出来奉承端王，那身分、模样，这气毬一似鳔胶黏在身上的！端王大喜，哪肯放高俅回府去，就留在宫中过了一夜；次日，排个筵会，专请王都尉宫中赴宴。

对照《蹴鞠图谱》，"鸳鸯拐"确如《水浒传》所叙。用通俗的话讲，所谓"鸳鸯拐"，就是先用左外踝踢球，再用右外踝踢球。技巧更绝的是，高俅能把气球踢得"一似鳔胶粘在身上的"，即头、肩、背、臂、胸、腹、膝，"一身俱是蹴鞠"。引得端王龙颜大悦，不由分说就把作为王都尉亲随的高俅留下与自己作伴踢球，随后又把他提举到太尉要职上。

高俅得以青云直上所凭借的蹴鞠技术，在宋代叫做"一人场户"，其样式为："直身正立，不许拗背，或打三截解数，或打成套解数，或打活解数，一身俱是蹴鞠，旋转纵横，无施不可。虽擅场校尉，千百中一人耳。"这种一人踢球法，不需很大场地，带有取悦于人的表演色彩，但需很高技巧，没有长期的勤学苦练，是很难做到的。

四、万千宠爱容一身

宋代和当今社会一样也有一种时尚趣味，那就是喜欢饲养小动物，热爱小动物，甚至对小动物进行调教，而这种对动物感兴趣并加以调教的现象，在宋代城市中唤为"教虫蚁"。虫蚁，是飞禽走兽、昆虫鳞介之总称。人们之所以对调教虫蚁有浓厚的兴趣，究其原因，就是虫蚁可以领会人的意愿，堪称人类的知音或好友。

由于虫蚁经过调教，可以具备能与人心灵相通的优良品质，所以宋代市民非常愿意调教虫蚁，以它为伴。如李昉将自己调教的五只飞禽，像朋友一样冠以名称：白鹇叫"佳客"，鹭鸶叫"白雪"，孔雀叫"南客"，鹦鹉叫"陇客"，仙鹤叫"仙客"，这确实为他的精神生活增添了一派别致的乐趣。宋代曾经流传着这么一段凄美的传说：

熙宁六七年（1073—1074）间，有一姓段的巨商，养一鹦鹉，在他

的调教下，这只鹦鹉不仅能朗诵陇客诗和李白宫词，还能在客人来时，寒暄问安。时隔不久，段生以事入狱，半年方得释。刚到家，段生向鹦鹉说：我在狱中半年，天天想的只是你啊。鹦鹉回答：你在狱中数月不堪，不久鹦哥笼闭岁久。这话感动得段生泣不成声，下决心放生鹦鹉回归自由。第二天段生特备车马，将鹦鹉携至秦陇，打开笼子，一边哭泣，一边祈祝：你可以回家了，自由吧。然而，这只鹦鹉在天空中徘徊数回，似不忍去，后终飞走。它将巢筑于官道陇树之末，凡吴商驱车入秦者，这只鹦鹉必鸣叫着到巢外问：客还见我段二郎否？然后悲哀地祝说：若见到时，请代我说：鹦哥甚忆二郎……段商和他的鹦鹉，简直如同一对依依相恋的情人。这种人禽心意相通的现象是很希罕的，但它却证实了鹦鹉经过调教，是可以达到和人情感共鸣的。也许正是基于这样的认识，宋代城市上流社会都很愿意调养鹦鹉，有诗为证："等候大家来院里，看教鹦鹉念新诗。碧窗尽日教鹦鹉，念得君王数首诗。"

从这段美丽而令人感动的故事中可以看出，宋代市民无论贵贱，对领养小动物加以调教都是非常的热爱，同时也折射出，调教虫蚁已被视为一种娱乐市民情绪的艺术被推而广之，有的则因为调教虫蚁表演可以赚上大钱，而精心呵护，在节目安排上无不挖空心思，琢磨出一般人不能的把戏来。像被临安市民称为"神技"的"蜡嘴舞斋郎"，即为伎艺人唱着曲儿，引导着一只蜡嘴鸟作傀儡戏。只见那蜡嘴鸟拜跪起立，酷如人形，跳跳摆摆，模仿着戏剧舞蹈动作，引人发笑……甚至还有一些着实是十分稀奇新巧的调教虫蚁节目也出现在大街小巷中，如猴呈百戏、追呼蝼蚁、驴舞柘枝、熊翻筋斗、乌龟踢弄、金翅覆射、斗叶猢狲、老鸦下棋……更让人叫绝的是"鱼龟顶傀儡面儿舞卖糖"：卖糖的人，守在一贮满水的大木桶旁边，有节奏地敲着锣，以名字呼唤那大木桶中的鱼鳖鲇鲫，待它们浮上水面，卖糖人便掷以小面具，或鱼或鲇或鲫，戴上小面具，就在水面上舞蹈起来了，左右摇晃，舞的是"斋郎"、"耍和尚"等活泼逗乐的节目，舞完一段，便



宋代黑陶蟋蟀罐

沉入水底。这时，卖糖的人又别呼其中一物浮上，表演类似的节目。

宋代城市中，还有一部分人以禽虫相斗为戏取乐，有斗鸡、斗鸭、斗蟋蟀等，尤其是以斗鸡最为鲜明。宋人斗鸡之风不减前人，但是风气渐从王公贵族普及至民间。孟元老《东京梦华录》卷八说，民间社火演出的百戏，有“跳索、相扑、鼓板、小唱、斗鸡”，更表明了斗鸡的民众性。宋人还用竹鸡来相斗取乐。永亨的《搜采异闻录》卷一、洪迈的《容斋随笔》卷一三《虫鸟之智》条，都曾记载说：“竹鸡之性，遇其俦必斗。捕之者扫落叶为城，置媒其中，而隐身于后操罔焉。激媒使之鸣，闻者，随声必至，闭目飞入城，直欲前斗，而罔已起，无得脱者。盖目既闭则不复见人。”南宋人周去非在《岭外代答》卷九《斗鸡》条中写得具体详实：“番禺人酷好斗鸡，诸番人尤甚。鸡之产番禺者，特鸷劲善斗。其人饲养亦甚有法，斗打之际，各有术数，注以黄金，观如堵墙也。凡鸡，毛欲疏而短，头欲竖而小，足欲直而大，身欲竦而长，目欲深而皮厚。徐步眈视，毅不妄动，望之如木鸡。如此者，每斗必胜。人之养鸡也，结草为墩，使立其上，则足常定而不倾。置米高于其头，使耸膺高啄，则头常竖而嘴利。割截冠緌，使敌鸡无所施其嘴。剪刷尾羽，使临斗易以盘旋。常以翎毛搅入鸡喉，以去其涎，而掬米饲之，或以水噀两腋。调饲一一有法。至其斗也，必令死斗，胜负一分，死生即异。盖斗负则丧气，终身不复能斗，即为鼎食矣。然常胜之鸡，亦必早衰，以其每斗屡濒死也。斗鸡之法，约为三闲：始斗少顷，此鸡失利，其主抱鸡少休，去涎饮水，以养其气，是为一闲；再斗而彼鸡失利，彼主亦抱鸡少休如前，养气而复斗，又为一闲；最后一闲，两主皆不得与，二鸡之胜负生死决矣。


斗鸡拓片


宋代玉雕斗鸡图

鸡始斗，奋击用距，少倦则盘旋相啄。一啄得所，嘴牢不舍，副之以距。能多如是者必胜，其主喜见于色。番人之斗鸡，乃又甚焉，所谓‘芥肩’、‘金距’，真用之。其‘芥肩’也，末芥子糁于鸡之肩腋，两鸡半斗而倦，盘旋伺便，互刺头腋下，翻身相啄，以有芥子能眯敌鸡之目，故用以取胜。其‘金距’也，薄刃如爪，凿柄于鸡距，奋击之始，一挥距，或至断头。盖‘金距’取胜于其始，‘芥肩’取胜于其终。季孙于此，能无怒耶？小人好胜，为此凶毒，使微物不得生，自三代已然。”在斗鸡过程中，也有所谓“三闲”之法，即三次休息之规定。正如梅尧臣的《晚泊观斗鸡》诗中所说的那样：“侧行初取势，俯啄示无惮。先鸣气益振，奋击心非懦。勇颈毛遂张，怒目眦裂盰。”

南宋时期养宠物之风更为盛行，据《西湖老人繁胜录》记载，当时还流行“赛诸般花虫蚁，鹅黄百舌、白鹅子、白金翅……秦吉了、倒挂儿、留春莺，宠尤非细”，而且还盛行“斗鹌鹑”。

调教虫蚁而使之相斗取乐赚钱还仅是饲养小动物的一个侧影而非全貌，宋代市民调教虫蚁还是将娱情寓乐放在首位的，这是市民热衷于调教虫蚁的主要原因。如东京市民有一时期喜好调教鹭鸶，可是一到饮秋水季节鹭鸶就会飞去，于是东京市民又转移兴趣，在夏天开始之际又纷纷饲养调教起铜嘴鸟来……这种全民性的调教虫蚁热潮的形成，无非是由于饲养调教虫蚁有着无限的乐趣，以至于在宋代城市里，常常有全民性的调教虫蚁活动，其中以在南宋城市里饲养调教蟋蟀为最。《西湖老人繁胜录》记载：“促织盛出，都民好养。或用银丝为笼，或作楼台为笼，或黑退光笼，或瓦盆竹笼，或金漆笼，板笼甚多。每日早晨，多于官巷南北作市，常有三五十火（伙？）斗者。乡民争捉入城货卖，斗赢三两个，便望卖一两贯钱。头生得大，便会斗，便有一两银卖。每日如此。九月尽，天寒方休。”在货卖蟋蟀的行列中，仅蟋蟀笼子就有银丝笼子、楼台型笼子、黑退光笼子、金漆笼子、板笼、竹笼等多种样式。这表明临安市民不单纯斗蟋蟀，对蟋蟀用具也是极讲究的。1966 年 5 月，镇江官塘桥罗家头南宋墓出土的陶制过笼等三件蟋蟀用具证实了这一点。据1973 年第 5 期《文物》苏镇所撰文介绍说，这三件蟋蟀用具，均为灰陶胎，两只为腰长形，长 7 厘米，两头有洞，上有盖，盖上有小钮，钮四周饰六角形双线网纹，其中一只内侧有铭文四字，残一字，为“□名朱家”。另一只为长方形，长亦 7 厘米，作顶式，顶中有一槽，槽两侧饰圆珠纹，

圆珠纹外周斜面上饰斜方如意纹，一头有洞。长方形的蟋蟀过笼，一头有洞，当是捕捉蟋蟀时用的，腰长形过笼两头有洞，当是在圆形斗盆中放蟋蟀时用的。这种说法不尽准确，蟋蟀研究专家王世襄先生不完全同意这种鉴定，认为需要完善和纠正。但无论怎样说明，有一点是可以肯定的，那就是蟋蟀过笼已是一种普遍可见的用具。

台北故宫博物院藏苏汉臣《秋庭戏婴图》，图中就画有正面和两侧端都有孔，但没有底，好似一具蟋蟀过笼的瓦罩。这可以证实过笼这种专门用具的存在，南宋城市中的儿童都十分熟悉并会使用，使用这瓦罩是需要一定技巧的。联系三件出土的蟋蟀用具，足以使我们了解到南宋城市调教蟋蟀风气之盛、技巧之高。从一件过笼上印有“□名朱家”的戳记，可知是专门为朱姓人家烧制用来斗蟋蟀的，它和《武林旧事》所载的《小经纪》中的“促织盆”，是同一类型。这种小商品，在当时已是大量烧制以供应市场需要。在墓葬中出土的小小过笼，带给我们新的认识：一个人如果不迷恋调教蟋蟀，是不会将这个小小的过笼带入坟墓陪伴自己的。通过玩性大发的蟋蟀器具，我们可以揣测到宋代城市居民调教蟋蟀已呈现出一种痴迷的程度。


苏汉臣《秋庭戏婴图》　台北故宫博物院藏

最值得注意的是，南宋时期贾似道所辑的《秋虫谱》，当为中国调教蟋蟀之祖本，以后出版的《鼎新图像虫经》、《促织经》、《蟋蟀谱》，均源于贾似道名下。虽然可能为书坊伪托，但贾似道调教蟋蟀影响之巨是不能抹煞的。《秋虫谱》涉及到了调教蟋蟀的各个方面，如《收虫秘诀》、《养虫要法》、《蓄养所忌》、《治积食不化》、《交锋论法》、《慎斗论》、《斗胜养法》、《观虫形像》、《虫辨》，等等。

《秋虫谱》还对蟋蟀的头、脸、

翅、腿、色、肉，都作了详尽的研究，对如何相，如何喂，如何捉，如何治，如何斗，等等，均有具体可行的方法。后来的《虫经》、《促织经》、《蟋蟀谱》均按此格局延续下来。如此著作为中国调教蟋蟀奠定了雄厚的理论基础，也对世界昆虫学作出了杰出贡献。这些调教蟋蟀的基本常识和基本方法，甚至在今天仍然被人所遵循。[①]



《群婴斗草图》 北京故宫博物院藏

宋代迷恋禽虫和草木的饲养与种植，也促使了“鸟兽草木之学”的兴起。“鸟兽草木之学”，这是一门专门记录和传播生物学知识的学问。宋代明确强调“鸟兽草木之学”的重要性，促使其发展成一门学科的是著名史学家郑樵(1103—1162)。郑樵是南宋初期一位 知识非常渊博的学者。受当时学术风气的影响，他非常重视生物学知识的获得和传播。（值得注意的是）他从治学的角度而不是从资源的角度出发强调了动植物知识的重要性。郑樵对“鸟兽草木之学”重要性的强调和论说的提出，显然很好地代表了当时的学术时尚，其学术观点也影响了一批学者。南宋还有更多的学者欲致力于拓展这门学科，并编撰种类更多、知识内涵更加丰富的生物学著作，以培植“鸟兽草木之学”。这其中最引人瞩目的作品就是冒嵇含之名编的《南方草木状》一书，由于当时朝廷偏安江南一隅，南宋的人们对华南等地的地区性动植物资源比以往更加重视，而《南方草木状》的出现正代表了这种学术风气。南宋学者对“鸟兽草木之学”的重视，还体现在有关解释经典之学术著作的编写方面，使这

① 以上条目参见伊永文著《行走在宋代的城市》，北京：中华书局2005年1月版，第133－145页。

类著作成为传播生物知识的专门著作。罗愿《尔雅翼》就是这方面的典型。

宋代之所以出现这种情况，就本质而言，是由于文人官吏所处的经济地位优越，对观赏花草虫鱼方面投入大量精力的结果。这些人并不太在意一般的经济作物和粮食作物，认为那些是俗务；认为关注花草和美果可以得到更多的精神享受，在他们看来这是雅事，而且还可以用“多识鸟兽草木之名”为自己这方面的所作所为找到一冠冕堂皇的借口。因此当时的士大夫对各地的园林花卉果木情有独钟，并愿意记述下来供后人知晓，欣赏和激励后人更好地发展这方面的工作。于是为名花和果木作谱成为一时风尚，涌现出大量相关著作。这客观上促进了文人学者之间就这类动植物的有关问题进行交流。这又进一步导致托名为师旷草创的《禽经》和所谓的《草经》、《花经》的出现，为开创一门学科造势。

第六章

金戈铁马与闲云孤鹤
——元代时尚文化史





第一节

金戈铁马的帝国时代

12世纪末到13世纪初，在中国的北方草原上崛起了一股势力，逐渐消灭了其他规模不等的游牧部落而一统大漠，这一支骁勇善战的部落就是蒙古部，首领为铁木真，其人才智过人，英勇善战，于1206年树立大旗，以蒙古为国号，建立强悍的大蒙古国，自己则号称成吉思汗。1211年起先后用兵攻打金朝，迫使金朝将都城由中都迁往汴京，1219年起，成吉思汗发动西征，攻占中亚广大地区。1227年，攻打西夏时，成吉思汗病死在军中，其第三子窝阔台继位。窝阔台在位期间，蒙古灭金，控制了中原北方广大农村，开始了对南宋的攻击；又发动了第二次西征，蒙古军先后攻占了斡罗斯（俄罗斯）大片土地，侵入孛烈儿（波兰）、马札儿（匈牙利），使欧洲陷入了恐慌之中。蒙古铁骑所向披靡，向所能达到的一切领土扩张，并将之纳入版图。


元世祖忽必烈像

忽必烈继位后继续对南宋用兵，至元十三年（1276）南宋朝廷投降，实现了全国的统一，取《易》中“大哉乾元”之意而建元，号称“大元”。大元帝国的建立，改变了中国三百年的分裂状态，其疆域可以“北逾阴山，西极流沙，东尽辽左，南越海表”[1]，

① （明）宋濂：《元史》卷五八《地理志一》，北京：中华书局1976年4月版，第1345页。

在历史上如此广阔的地域还是空前的。国家的统一，使南北之间、边疆地区和中原地区之间的联系得到了加强，各民族间的交往也比以前更为密切。虽然在元帝国建立之前，中国的北方地区就先后存在着三个少数民族的政权，如华北契丹族建立的辽国、西北党项族建立的西夏国和东北女真族建立的金国，这三个民族也都和汉民族有过交往，彼此间也相互碰撞、摩擦过，汉文化对于它们来说还是处于优势地位，“典章文物、饮食服玩之盛，尽习汉风”。[①]尽管之前中原地区的汉人也不同程度地吸收了游牧民族的文化和习俗，如北宋宣和年间，汴京城内街巷“多歌蕃曲”，一些官吏、士大夫也多“所习音乐，杂以胡声”，“蕃乐”已渐成风。范成大在《揽辔录》中记载了这种现象：“民亦久习胡俗，态度嗜好，与之俱化。……最甚者，衣装之类，其制尽为胡矣。自过淮已北皆然，而京师尤甚。”[②]但这种交流的程度远远不如元帝国的频繁和深入。

忽必烈所建立的元朝，是一个疆域十分广阔的帝国，为了管理好这广袤的领土，设置了有效的交通网络管理机制。在漠北、岭北行省，为适应中原与蒙古草原的交往，修建了帖里干道、木怜道、纳怜道三条主要干线；在东北，松花江、黑龙江流域的辽阳行省置站，加强了与女真、水达达及奴儿干地区各族的联系；在西南，云南行省设站赤八十余处，遍及大理、丽江、金齿等白、彝、傣、纳西等民族聚居区；而在西北，天山南北的畏吾儿地区，在前朝的基础上修建设站，一条与漠北相通直达和林地区，另一条是与中原相接直通山西。这蛛罗密布的交通网，不仅促进了全国各地的贸易来往与流动，也能使京师与地方连通成统一的运行机制，并极大地促进了各地的文化交流与传播。

元帝国对于中国来说是一个开放而流动的朝代，对于世界来说同样也是一个开放性的帝国，横跨亚欧的版图以及驿站制度的完善，加强了东西方的交通往来而至畅通无阻：陆路上北穿东欧、西贯伊朗，直接与大都相通，海道上从波斯湾直抵泉州等港。“四海为家”，“无此疆彼界”，“适千里者如在户庭，之万里者如出邻家”成为元人的疆域与空间观念。

① （宋）李焘：《续资治通鉴长编》卷一四二，北京：中华书局 1985 年 11 月版，第 3412 页。

② （宋）范成大：《范成大笔记六种 · 揽辔录》，北京：中华书局 2002 年 9 月版，第 12 页。

在这种开放的国际环境下，东西方的交往显得格外的空前热闹，使节的往来、政令的下达、商队的贸易，络绎不绝。大批中亚军卒、商贩、工匠来到中原汉地，成千上万的蒙汉及其他族人民又从元朝迁往中亚各地。中原文化、北方草原文化、边疆各族文化、中亚伊斯兰文化、东欧拜占廷文化、南亚佛教文化都在这一广阔的文化场中交流融汇，并在元文化这一大系统中留下了各自的鲜明印记。[①]

由于贯通中西亚，地理交通的便捷，往来于西域的阿拉伯人、波斯人和中亚的穆斯林，有的随军征战，有的通商，据学者统计，其数量达 200 万人之多，他们深入内地，迁徙居住，择偶生子，“皆以中原为家，江南尤多”[②]。元代的政治地位制度加强了穆斯林人的优越感，元朝政府将臣民分为四等：蒙古人、色目人、汉人、南人。甚至元政府还设立了不少的专门机构处理穆斯林事务，如广惠司、常和署等机构。伊斯兰文化也在元代格外受到关注，成为了蒙古贵族的时尚品，社会上出现了大量的带有伊斯兰文明的工艺品，金错刀、西亚陶瓷、玻璃器、大食器皿被士大夫推崇备至，就连欣赏波斯音乐也成为了贵族的时髦风尚[③]。


元代景教瓷墓志铭

中西交通的开辟，不仅为穆斯林来华带来了便利，也为基督教第二次入华传播创造了有利的气候和土壤。此时基督教及其信徒被元人称为也里可温，“也里可温”亦称也里可温教。“也里可温”一般被理解为蒙古语“有福缘之人”的音译，亦有人认为指“上帝教”、“信

① 冯天瑜、何晓明著：《中华文化史》，上海：上海人民出版社 1990 年 8 月版，第 733 页。

② 周密：《癸辛杂识》续集上卷，北京：中华书局 1988 年 1 月版，第 138 页。

③ 冯天瑜、何晓明著：《中华文化史》，上海：上海人民出版社 1990 年 8 月版，第 749 页。

奉上帝之人”或“奉福音教人”。

“也里可温”作为基督宗教在中国的第二次传播，一方面为景教在元朝的复兴，另一方面则指罗马天主教首次到中国来传教。唐武宗“灭教”之后，景教在中国内地虽然已不复存在，却仍在一些边疆地区和少数民族中留存。随着元朝的建立，景教重新传入内地，在许多地区得到发展。例如，忽必烈所委派的镇江府路总管府副达鲁花赤马薛里吉思就“有志于推广教法”，曾在其所辖之地大力推广景教，后又“休官务建寺”，修成江南一带著名的景教“七寺”。在元人上等阶层中色目人和部分蒙古人又多信奉景教这一宗教，故而景教很快成为了当时极具势力的宗教，教徒的社会地位颇高，并取得诸多特权。如元成宗（1229—1240）及一些元代皇帝在位期间，赐予景教徒不服兵役、不纳赋税的特权，且专门设置崇福司，负责掌管也里可温寺院、主教、司铎同修士的祭祀和日常生活等事。而也里可温也为元王朝及其统治阶层祝寿祈福，双方相处甚融。至 1330 年，西亚索尔坦尼亚景教总主教曾宣称在中国景教徒已达 3 万余人。从 13 世纪欧洲人的游记和中国史书的相关记载中，可知元代景教的兴盛情形。据《马可 · 波罗行记》所述，由喀什以东直至北京，沿路随处都有景教信徒。该教教堂遍布中国各地，如蒙古、甘肃、山西、云南、河北之河间、福建之福州、浙江之杭州、江苏之常熟、扬州、镇江等处。但随着 1368 年元朝的覆灭，“也里可温”所涵盖的景教和天主教亦跟着消亡，这意味着基督宗教的第二次来华以失败告终。

第二节

“节物风流，人情和美”的都市生活

在元代的中外文化交流中有一位人物不可忽视，他就是马可·波罗。马可·波罗和他的父亲及叔父一家三口都曾到过中国访问，他们的到来对天主教的东传起到了穿针引线的作用。马可·波罗的父亲尼古拉·波罗和叔父马飞奥·波罗于1265或1266年抵达上都和林，觐见元世祖忽必烈，据称这位元朝皇帝“面带最仁慈的微笑”，并且“以很高的礼节接见他们，使他们感到极大的喜悦和欢乐”[①]。忽必烈请他们回报天主教教廷，请教皇“派一百名熟悉基督教信仰的贤人，通晓七艺，长于辩论……据理阐明基督教信仰比偶像崇拜之类的信仰更好”[②]。

马可·波罗深得忽必烈的信任，在中国居住了17年，足迹几乎踏遍中国，他到过哈密州、肃州、甘州城、涿州、太原、关中、成都、建州、云南丽江府、金齿州、叙州、新州、临州、淮安、高邮、泰州、扬州、瓜州、镇江、苏州、福州、泉州等地，并沿途记载了这些城市的富裕，如对西安城的描述：“城甚壮丽，为京兆府国之都会。昔为一国，甚富强，有大王数人，富而英武。”在讲到杭州南宋的宫殿时，他说，这“是为世界最大之宫，周围广有十哩，环以具有雉堞之高墙，内有世界最美丽而最堪娱乐之园囿，世



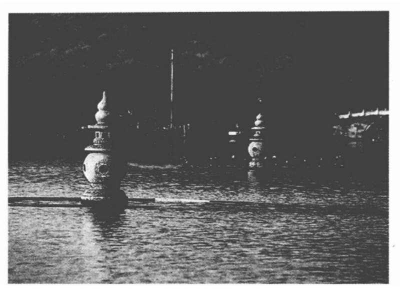
意大利著名旅行家马可·波罗像

① 慕阿德、伯希和：《马可·波罗游记》卷一，伦敦1938年版，第77页。
② 同①。

界良果充满其中，并有喷泉及湖沼，湖中充满鱼类。中央有最壮丽之宫室，计有大而美之殿二十所，其中最大者，多人可以会食。全饰以金，其天花板及四壁，除金色外无他色，灿烂华丽至堪娱目”。由他所口述的《马可·波罗行记》（以下简称《行记》），后来激起了整个欧洲对中国的遐想。

元人对城市街道的规划十分重视，多数城市的街道都有主次之分，相对的城门之间都有宽敞笔直的大路连接，其余各街道纵横交错。以大都为例，马可·波罗记述当时北京这个城市，“全城地面规划有如棋盘，其美善之极，未可宣言”。“在京城里，大汗在靠近新城的正中边上建了一个大宫殿。宫殿各处都是正方形。首先有一堵四面环绕的城墙，每面各为八英里，宫墙之外，是一条很深的护城河。每面正中有一个大门，由各方聚集来的人由大门入内。环城有一英里的空地，军队就驻在那儿。在空地之后，又有一堵每边长六英里的宫墙环绕，正中一面有三个门，另一边也有三个门，中间那个门最大，而且常锁着，仅供大汗进出时用，其他两个门较小，每边一个，常开着，人们都由此入内。宫墙的四角和每面的正中各有一座美丽而宽大的宫殿，因此围绕整个宫墙有八个宫殿，每个宫殿各藏有一种大汗的军需品，比如笼头、鞍子、马镫和其他一些属于马匹用的装备。”如此宏大的城市，今天读到这些仍能感受到这座六百多年前古城面貌的气势。

马可·波罗特别赞赏杭州这座城市。他从苏州经湖州、嘉兴到杭州，沿途经过了不少人口众多、经济富裕的城镇，“居民们丰衣足食”。从吴州（疑为湖州）出发，走了三天，至第三日晚上到达杭州。“到达了雄伟富丽的京师（杭州）城，这个名称就是‘天城’的意思。这座城的庄严与秀丽，的确是世界其他城市所无法比拟的，而且城内处处景色秀丽，让人疑为人间天堂。”“按照通常的估计，这座城市圆约有100英里。它的街道与运河都十分宽阔，还有许多广场或集市。”马可·波罗还说：“这座城市位于一个清澈澄明的淡水湖与一条大河之间。湖水经由大小运河引导，流入全城各处。”“城内除了陆上交通外，还有各种水通道，可以到达城市各处。”认为杭州是天下最美丽与华贵的城市，“这座城市的庄严和秀丽，堪为世界其他城市之冠。”我们知道在十二十三世纪的欧洲，城市规模一般较小，人口也不多，仅数万人，超过十万人口的极为稀见。而杭州，人口近一百万，成为世界人口最多的大城市，又经过南宋一百多年的城市建设，无疑是世界最华贵的城市，这种描述也是符合历史事实的。



杭州西湖

对于城市中的街路与桥的描绘，马可·波罗对杭州街道也极为赞许，“城中街道皆以石铺地，蛮子地域之一切道路皆然，由是通行甚易，任往何处，不致沾泥。蛮子地域多泥泞，设若道路不以石铺地，则步骑皆难跋涉，盖其地低而平，雨时颇多陷坑也。”杭州城通行全城的大道，“两旁铺有砖石，各宽十步，中道则铺细砂，下有阴沟宣泄雨水，流于诸渠中，所以中道永远干燥”[①]。为了解决排水问题，城市街道的两旁多设置沟渠，“有拱形的阴沟，以便将雨水泄入邻近的运河之中，所以街道保持得十分干净”。他又说，城中有条大道，“从城的一端直达另一端。这条街的两侧有许多宏大的住宅，并配有花园”。

他所描述的可能就是贯穿杭州城南北约十里之长的御街，当时叫做“天街”。它从皇宫的北大门和宁门（今凤山门附近）开始，北至武林门前中正桥，约13500尺长，由数万巨石板铺成，宽敞豁达，是南宋朝廷的象征性道路建筑，是专供皇帝通行的御道。据南宋地方志《咸淳临安志》载，这条天街，“跸道坦平，走毂结轸若流水行地上，经涂九轨，于是为称”。

马可·波罗还对西湖里的画舫充满着十分的好奇，在《行记》中说：“湖周围有30里，湖中还有大量的供游览的游船或画舫，这些船长约15

① （意）马可·波罗，冯承钧译：《马可·波罗行记》，北京：中华书局2004年1月版，第572，584页。

步至20步，可坐10人、15人或20人。”又说：“所有喜欢泛舟行乐的人，或是携带自己的家眷，或是呼朋唤友，雇一条画舫，荡漾水面。画舫中，舒适的桌椅和宴会所必需的各种东西一应俱全。”对画舫内的装饰他也作了极为细致的描写：“这些船舱内油彩艳丽，并绘有无数的图案；船身处也饰有图画，其两侧都有圆形窗户，可随意开关，使游客坐在桌前，便能饱览全湖的风光。”所述与南宋吴自牧《梦粱录》卷一二《湖船》中所载也十分的相似：“杭州左江右湖，最为奇特，湖中大小船只，不下数百舫。有一千料者，约长二十余丈，可容百人。五百料者，长约十余丈，亦可容三五十人。亦有二三百料者，亦长数丈，可容二三十人。皆精巧创造，雕栏画拱，行如平地。”

虽然经过了战争的摧残，杭州城还保留了相当高的繁荣度，市场消费水平仍然是领先于当时中国其他地区，他在《行记》中说：“城内除掉各街上密密麻麻的店铺外，还有十个大广场或市场，这些广场每边都长达半英里。”又说：“一年四季，市场上总有各种各样的香料与果子。”接着介绍了市场的水果有梨、桃、葡萄等。尤其对葡萄，该书说：“这里不产葡萄，不过，其他地方有葡萄贩来，味道甘美。”其实杭州也产葡萄，《梦粱录》卷一八《果品》载：“葡萄，黄而莹白者名‘珠子’，又名水晶，最甜。紫而玛瑙色者稍晚。”杭州城离海不太远，“每天都有大批海鱼从河道运到城中。湖（指西湖）中也产大量的淡水鱼，有专门的渔人终年从事捕鱼工作，鱼的种类随季节的不同而差异。”城中人们生活的富裕足以令全国人民羡慕，当然还当利于各地的商人，他们还保留着前朝的习惯前往杭城进行商业活动。

市场作为城市中生活不可缺少的组成部分，元代多数城市的经济生活都以工商业为主，众多的商贾聚集在城市里从事着买卖交易，频繁的经济活动给都市带来了繁荣发展。关于杭州城的集市贸易，《行记》也作了简要的描述：“有大市十所，沿街小市无数，大的市场方圆二里，有大道通行其间。”“每星期有三日，有四五万人挈消费之百货来此贸易。”[①]“市场上交易的货物及日常生活用品十分的丰富，从山珍海味、禽畜、水产品到蔬菜果品，种类非常的齐全。海外贸易的往来，促进了

① （意）马可·波罗，冯承钧译：《马可·波罗行纪》，北京：中华书局2004年1月版，第579页。

都市居民也能品尝到舶来品的。从市场角度看，这些广场的位置十分有利于交易，每个市场在一星期的三天中，都有四五万人来赶集。所有你能想到的商品，在市场上都有销售。”他又说：“就我观察，每天集市之日，市场中挤满了商人。”据《咸淳临安志》载，街巷贸易市场的发展，是杭城商贸的重要特点之一。当时主要有米市、肉市、菜市、鲜鱼行、鲞行、南猪行、北猪行、布行、蟹行、柑子行、药市、花市、珠子市、书市、青果团等18处。《梦粱录》卷一三《团行》载：“大抵杭城是行都之处，万物所聚，诸行百市，自和宁门（皇宫北门）杈子外至观桥下，无一家不卖者，分行最多。”又说：“杭城乃四方辐辏之地，即与外郡不同。所以客贩往来，旁午于道，曾于虚日。”两书的记载与《行记》大致相近。

杭州的手工业也很发达，马可·波罗说：“在此处所经营的手工业中，有12种被分认高于其余各种，因为它们的用处更为普遍。每种手艺都有上千个工场，而每个工场中都有10个、15个或20个工人，在少数工场中，甚至有40个人工作。这些工人受工场老板的支配。”

杭城的市民有一种爱好，宋元时期，杭州市民有到澡堂铺洗澡的习俗，这在《行记》中也得到了反映。马可·波罗说，街道上有许多浴室，大约有三千多个，有男女仆服侍。这里的男女顾客从小时起，就习惯一年四季洗冷水浴，他们认为这对健康十分有利。不过这些浴室中也有温水，专供那些不习惯用冷水的客人使用。所有的人都习惯每日沐浴一次，特别是在吃饭之前。《梦粱录》卷一三《团行》中同样也记录了杭州城里有数以百计行业，其中把“洗澡业”称为“香水行”。因为浴堂的洗澡温水中多加各种香料，在民间，故洗澡堂多称香水混堂。至今杭州城中尚有混堂巷之名，就是当时澡堂较为集中之地。如元杂剧《张生煮海》三折说：“这秀才不能勾花烛洞房，却生扭做香水混堂，大海将来升为斗量。”明人郎瑛在《七修类稿》卷一六《混堂》中考述：“吴俗，甃大石为池，穹幕以砖，后为巨釜，令与池通，辘轳引水，穴壁而贮焉。一人专执爨，池水相吞，遂成沸汤，名曰混堂，榜其门则曰‘香水’。”

马可·波罗还在《行记》中对南宋故宫的雄伟作了一番追述：“更值得一提的是，杭州还存在着蛮子国（南宋）皇帝逃亡后留下来的皇宫，那是世界上最雄壮富丽的宫殿。皇宫所在地方圆10英里，围有高大的城墙，城墙上筑有雉堞，城墙之内是华丽而赏心悦目的花园。”又说：“整个皇宫分为三部分，中间这部分的进口处是一座高耸的宫门，宫门的两

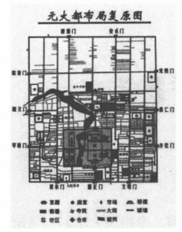
边两座大殿巍然而立。支撑大殿的柱子上均饰镶有金色与蓝色的彩绘。正对宫门是高大的主殿，比两边的大殿还要宏大，其上也是同一种风格的彩绘，柱子上涂了金漆，顶板上雕有金碧辉煌的雕刻图案，墙面上则是艺术性的画面，描绘着有关过去君主的故事。”他还说：“在前面所说的大殿或大门前的大殿与内宫仅一墙之隔，向后走，经过一个大院子，即可直达国王及王后所住的各种房间。由大院还可以到达一个有屋顶的走廊，这条走廊六步宽，可以直达湖边（小西湖）。”“这个王宫的其余两部分建有小树林、人工湖和栽满果树的美丽花园。”

从此记录中，我们可以大致想象出南宋皇宫的规模，仍然保留了“前朝后寝”的格局，皇宫之内的各种大小殿阁，均由走廊连通，后苑林木郁葱，中有人工湖，即小西湖，约十余亩之大。

随着全国的统一，政治相对宽松，社会也保持着一定的稳定性，旧王朝时代的富裕仍然给予中原地区较高的生活水准，新王朝的建立自然又吸引了不少来自不同地区的居民迁移，“皆以中原为家”的势头，形成了多民族杂居的现状和格局，也从而构建了蒙汉文化交融的城市文化风格。如元大都，人口总数约有四十万之众，蒙古族占据相当的比例，另外还有色目人和汉人等，是一个多民族杂居的混合群体。皇宫城的建设同样也反映出这种特色，如马可·波罗在《行记》中就有一段对皇宫的描述：“宫中无楼，然其顶甚高，宫基高出地面十掌，四围环以大理



严官巷南宋皇城“三省六部”遗址发掘现场。



元大都复原图



先师门　这是孔庙的大门，虽经历次修葺，但它的木结构形式，仍然保持有元代的建筑风格，造型精美古朴简洁。这是目前北京罕见的元代风格的木建筑。

石墙，厚有两步。其宫矗立于此墙中，墙在宫外，构成平台。其上行人外间可见，墙有外廊，石栏缘之。内殿及诸室墙壁刻画涂金，代表龙、鸟、战士，种种兽类，有名战事之形象，天花板之刻画亦只见有金饰绘画，别无他物。大殿宽广，足容六千人聚食而有余，房屋之多，可谓奇观。此宫壮丽富赡，世人布置之良，诚无逾于此者。顶上之瓦，皆红黄绿蓝及其诸色，上涂以釉，光泽灿烂，犹如水晶，致使远处亦见此宫光辉，应知其顶坚固，可以久存不坏。上述两墙之间，有一极美草原，中植种种美丽果树，不少兽类，若鹿、獐、山羊、松鼠，繁殖其中，带麝之兽为数不少，其形甚美，而种类最多，所以除往来行人所经之道外，别无余地。”中原建筑与草原风光有机的融合，充分显示出大元帝国的这种宽容与兼收的心胸。正由于这种城市规划的特色也决定了元帝国下的民风，喜好西部的风尚普遍流行，如各种节庆日的活动更能突现出民族融合的多元文化。

第三节

“四书”北传与儒学振兴

“四书”，在中国学术史上是一个特定的称谓，专指《大学》、《论语》、《孟子》、《中庸》四部儒家典籍。而以此四部典籍及其注疏为研究对象的学术活动，也就构成了“四书学”这一学术体系。“四书”这一术语最早来源于朱熹在淳熙九年所编的合集，至此以后，随着朝代的不同而面临不同的命运。在南宋，尽管朱熹合《四书》，撰《集注》作《学问》，有奠基之功，但由于卷进了“官僚集团”与“理学集团”之争，晚年又遭遇了“庆元党禁”，其学又被抵为“伪学”而遭禁锢，至宋理宗即位局面才得以改观，称“朱熹集注《大学》、《论语》、《孟子》、《中庸》，发挥圣贤蕴奥，有补治道”[①]。很快四书学在帝王、宰辅这一层面得到了广泛传播，也扭转了士风的取向。此时的北方蒙古政权同样也开始了四书学的传播。端平二年（1235）蒙古军攻破德安府，士人赵复被俘，在奉诏于军中寻求儒、道、释、医、卜之士的姚枢的劝说下，随之北上，讲学太极书院，宣扬程朱之学，正式开启了四书学在北方的传播。在太极书院赵复著书讲学，传孔孟之道，程朱理学之要旨，这其中包含了“朱子《小学书》、《语孟集注》、《大学中庸章句》、《或问》及伊川《易传》”等书。赵复的传教“改变了北儒的治学方向，为北方学界吹进了一股新风”。[②]被誉为元代文学巨擘的虞集对赵复的功绩是这样肯定的，认为“群经《四书》之说，自朱子折衷论定，学者传之，我国家尊信其学，而讲诵授受，必以是为则，而天下之学，皆朱子之书”[③]。

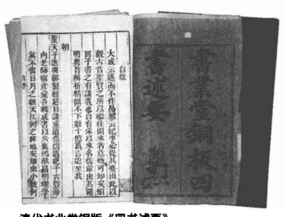
---

① （元）脱脱等：《宋史·理宗纪一》，上海：中华书局2000年11月版，第531页。

② 周春健：《元代四书学研究》，上海：华东师范大学出版社2008年版，第20页。

③ （元）虞集：《道园学古录》卷三六《考亭书院重建朱文公祠堂记》，《全元文》卷八四四，南京：凤凰出版社2004年12月版，第524-525页。

赵复来到燕京，“名益大著，北方经学，实赖鸣之。游其门者将百人，多达材其间”[①]。这其中包含有杨惟中、姚枢及以后成为元代高官或大儒的郝经、许衡、窦默、刘因等人。在四书北方传播的过程中，杨惟中等人同样也起到了相当大的推动作用。杨惟中，字彦诚，弘州人，元兵攻德安时“于军前行中书省事”。他与姚枢合议建太极书院，“立周子祠，以二程、张、杨、游、朱六君子配食，选取遗书八千余卷，请复讲授其中”[②]。



清代书业堂铜版《四书述要》

之后的四书学在许衡、刘因的接力下传播更走向了新的台阶。作为元代大儒许衡通过姚枢学得赵复传来的朱熹《四书》之学，并产生了极为浓厚的兴趣。目睹朱熹《四书》之后，许衡很快否定了以前所学，完成了由章句之学转向伊洛义理学的转变，且终其一生谨遵此道，同时也为弟子扭转了治学方向，扩大了理学与四书学的传播范围，使理学与四书学成为了不止一个人的学术偏向，变成了一批学者的共同追求。后来许衡在忽必烈朝任集贤大学士兼国子祭酒兼管太学时，通过规定教材及亲自著书在教育层面进一步推广《四书》，从四书学传播的力度及效果来讲，更大更持久些。

许衡在思想、教育、历法、哲学、政治、文学、医学、历史、经济、数学、民俗等方面皆有颇深的造诣和卓越的建树，是我国元代一位百科全书式的通儒和学术大师，“儒学君子”位居相位者，许衡为古今唯一的一人。许衡，生于金泰和九年（2109），卒于元至元十九年（1282），祖籍覃怀河内，生于新郑邑中，字仲平，号鲁斋，学者称鲁斋先生。其学广泛，涉猎经传子史、礼乐名物、星历兵刑、食货水利之类，学问渊

① （元）姚遂：《牧庵集》卷四《序江汉先生事实》，上海：商务印书馆，1939年12月版，第47页。

② （明）宋濂：《元史·赵复传》，北京：中华书局2000年1月版，第2883页。


许衡画像


刘因像

博，无所不通。其官多职，元朝廷曾召为京兆提学、太子太保、国子祭酒、议事中书省、集贤大学士兼国子祭酒、教领太史院事等职。辞世后，赠为荣禄大夫司徒，谥号为文正，后加封正学垂宪、左运功臣、太傅开府仪同三司、封魏国公；诏从祭孔子朝廷。时有“南吴（澄）北许（衡）”之称，为元朝正学大儒。

刘因，字梦吉，号静修、樵庵，又号雷溪真隐，保定容城（今属河北）人，元代诗人。天资过人，3岁能识字，过目不忘。6岁写诗，7岁作文，落笔惊人。年刚20，才华出众。性不苟合。家贫教授生徒，皆有成就。因喜诸葛亮“静以修身”之语，题所居为“静修”。至元十九年（1282）应召入朝，为承德郎、右赞善大夫。不久借口母病辞官归。母死后居家守丧。至元二十八年（1291），忽必烈再度遣使召刘因为官，固辞不就。在传播四书学方面，刘因曾撰写了《四书集义精要》30卷，周春健认为他与许衡不同，是属于儒家隐逸主义一派，主要是通过讲学授徒的途径实现了对四书学的传播。①

许衡和刘因分别建立了自己的学术派别，影响所及，在中国的北方可谓举足轻重，受之熏染北方其他地区的儒生也开始对四书学产生兴趣，

① 周春健：《元代四书学研究》，上海：华东师范大学出版社2008年10月版，第24页。

四书学逐渐占据学术的主流，学风盛行。清代黄宗羲之子黄百家在《宋元学案》卷九〇案曰："自石晋燕、云十六州之割，北方之为异域也久矣，虽有宋诸儒叠出，声教不通。自赵江汉以南冠之囚，吾道入北，而姚枢、窦默、许衡、刘因之徒，得闻程、朱之学以广其传，由是北方之学郁起，如吴澄之经学，姚燧之文学，指不胜屈，皆彬彬郁郁矣。"真可谓是"今也传正脉于异俗，衍正学于异域。……圣人之道焕如日星，沛如河、海，巍如泰、华，充溢旁魄，大放于北方"。[①]

作为元代的蒙古统治者，对于儒学的态度也发生着波动。元太祖成吉思汗起于北漠，对汉文化了解甚少，在征伐西夏和金的战争期间才开始接触，身边大臣中就有耶律楚材最为熟知儒学，提出"今儒治国，以佛治心"观点，但收获微乎其微，儒者的社会地位仍然没有被认可。这种"以儒治国"的思想自窝阔台始才逐渐被接受，首先封孔子第五十一世孙孔元措为衍圣公，并给予优厚待遇和一定特权，使儒家的象征性形象在元代得以维护和扩大。

其次倡导礼乐制度，"袭封衍圣公孔元措，荐府君于朝，摄大乐丞，乘传遍历四方，搜访前代礼官、乐师、祭器、图集，备预制作"[②]。第三，进讲东宫，设置编修所、经籍所，编集刊刻经史书籍。第四，举行"戊戌选试"，确立儒籍。在高智耀、耶律楚材等人的建言推动下，蒙古政权终于在1238年举行科举考试，选拔人才，史称"戊戌选试"。虽然此次绝非是严格意义上的科举考试，但却是一次解除士人奴隶身份的临时措施。[③]此次有4030士人中选，解决了儒士户籍，免除了徭役。但好景不长，由于受到蒙古贵族的排摈攻讦，"以儒治国"观念很快遭到了冷落。

综观元世祖前的蒙古诸可汗，"对儒学和儒士的接受程度极其有限，蒙古大汗对中原制度是一种排斥、摈弃的态度"[④]。对儒学真正有较深入

① （元）郝经：《陵川集》卷三〇，《全元文》卷一二四，南京：凤凰出版社2004年12月版，第177页。

② （元）王恽：《秋涧集》卷四八《卢龙赵氏家传》，《全元文》卷一八一，南京：凤凰出版社2004年12月版，第340页。

③ 刘海峰、李兵：《中国科举史》第四章，上海：东方出版中心2004年6月版，第253页。

④ 赵琦：《金元之际的儒士与汉文化》第二章，北京：人民出版社2004年9月版，第47–48页。

的认识，并自觉地在全国范围内广泛推行崇儒措施的，始于元世祖忽必烈。

忽必烈是成吉思汗后蒙古可汗中又一位英明之主，是元王朝的缔造者。在与汉人、儒生的不断交往中，他较早意识到儒术的重要性，逐渐接受了“以儒治国”的观念。做藩王时，忽必烈就有“思大有为于天下，延藩府旧臣及四方文学之士，问以治道”的雄心才略，欣然接受了刘秉忠、姚枢的谏言推行文教，恢复礼乐，于宪宗二年欣然接受“儒教大宗师”的称号。1260年，建元称帝，1277年设置蒙古国子监，1287年再置国子监，并确定其学规，正式将《四书》列为其教材，曰“凡读书，必先《孝经》、《小学》、《论语》、《孟子》、《大学》、《中庸》，次及《诗》、《书》、《礼记》、《周礼》、《春秋》、《易》。博士、助教，亲授句读音训，正、录、伴读以次传习之，讲说则依所读之序，正、录、伴读亦次而传习之”[①]。

在四书北传与儒学振兴的过程中有一个非常重要的事件，那就是元仁宗延祐二年（1315）的恢复科举，开科取士。此次考试第一次将朱注《四书》纳入了科举考试的科目范围之中，实现了四书学与国家科举制度的有效链接，使南宋理宗以来受到官方认可的四书学在经历了元朝前期的“低迷”之后，终于实现了官学地位的制度化。[②]当然这种制度化的历史结果只能带来学术的空洞化和扭曲化的解释，如当代学者葛兆光所言，“当一种本来是作为士绅阶层以文化权力对抗政治权力，以超越思想抵抗世俗取向的，富于创造性和革命性的思想学说，当它进入官方的意识形态，又成为士人考试的内容后，它将被后来充满了各种世俗欲念的读书人复制，这时，它的本质也在被逐渐扭曲。”[③]

虽然恢复了科举考试，但能通过这种方式而中第仕者还毕竟只是少数，美国学者艾尔曼先生曾作过统计，“在1315年到1400年间，总共只录取了2179名进士，平均每年34名。从1279年到1450年间，大部分的高层官职都是经由荐举或其他管道擢拔，而且根据1314年到1366

①（明）宋濂：《元史》，《选举志一·学校》，北京：中华书局2000年1月版，第1348页。

② 周春健：《元代四书学研究》，上海：华东师范大学出版社2008年10月版，第60页。

③ 葛兆光：《中国思想史》卷二，上海：复旦大学出版社2001年12月版，第288页。

年间的数据，蒙古人和其他非汉民族占了全部举人和进士名额的50%，虽然他们的人口数仅占整体注册户籍人口的3%。”①

如此看来，蒙古统治者头脑中仍然保留着浓重的自我保护意识及民族歧视观念，对汉族人士还是抱有警惕之心，所以我们对这次事件的分析仍然要作冷静的看待，其象征意义大于实际意义，好比葛兆光先生在《中国思想史》评论所说：“尽管在元代，这种给读书人提供前途的渠道还不是特别宽，也就是说思想与权力之间这种制度化的链接，还不能容纳更多的人士，但是，它的象征意义却相当强烈，给很多士人暗示了一个知识与利益交换的方式。”②

开科取士及四书的官学化当然也带来了积极的成果，那就是促使了书院的兴盛，以至后人誉曰“书院之设，莫盛于元”③。书院的发展规模十分迅猛，“书院之著者，不下百数”④，将书院与理学一起推广到北方地区，加速了文化的传播，缩短了南北两地间的差距。由于此时的理学被定义为官学，从而使书院带有了官学的色彩，这也构成了元代书院最显著的特征之一。

据统计，当时的江浙行省和江西行省是四书学分布最为集中的地区，由于学者的求师问学，使得元代四书学产生学术交流的流动性，出现了江西、浙江、安徽、北方等几个重要中心。北方之所以能成为中心，其首先归因赵复的北上传学，其次是许衡和刘因等人的功劳；而浙江、江西两个中心的形成，则在于黄榦的学术传承所致。如陈荣捷所总结：“北方之新儒学与南方之新儒学，俱辐辏于朱子，更为精简言之，亦即辐辏于黄榦所传之朱子之学。浙之金华一线与江西一线俱源于黄榦。赵复传于北方之新儒学，即程朱新儒学。虽未言及黄榦，但程朱之学实即朱子之学，而在元代流行之朱子学，其阐扬者厥为黄榦，此俱属显然。”⑤

① 艾尔曼：《南宋至明初科举科目之变迁及元朝在经学历史的角色》，刊于《元代经学国际研讨会论文集》，台北：中央研究院中国文哲研究所筹备处2000年10月版，第75页。

② 葛兆光：《中国思想史》卷二，上海：复旦大学出版社2001年12月版，第393页。

③（清）孙承泽：《春明梦余录》卷五六《首善书院》，北京：北京古籍出版社1992年12月版，第1144页。

④ 柳诒徵：《中国文化史》下卷，上海：东方出版中心1996年2月版，第573页。

⑤ 陈荣捷：《朱学论集》台北：学生书局1982年版，第302页。

总之，元代百年，以《大学》、《论语》、《孟子》、《中庸》四部典籍及其注疏作为研究对象的“四书学”得到了相当程度的发展，地位也达到了空前的提高，为元代以及明、清两代四书学的发展奠立了一个很好的学术基础。尽管对于元代学术，现在人们一般评价不高，认为“宋儒学有根柢，故虽拔弃古义，犹能自成一家。若元人则株守宋儒之书，而于注疏所得甚浅”。[①]我们从元代各种经书观点中知道，尽管他们各自取得了自己的新颖见解，但却透露出一种“过渡性”学术品格，为从宋代理学通往明代心学构架起一座桥梁。

①（清）皮锡瑞：《经学历史》，北京：中华书局1959年12月版，第205页。

第四节

林泉之隐与复古思潮

虽然元朝是民族大融合的时代，但这种融合并不是各民族间相互平等的关系，民族间充满着血腥与凌辱，野蛮气息弥漫在整个王朝上空。正由于这个国家是由蒙古铁骑通过血腥杀戮方式建立的，他们可以随时对旧王朝的居民进行生命与身份的剥夺，如陶宗仪在《辍耕录》卷一七所云："奴婢今蒙古、色目人之臧获，男曰奴，女曰婢，总曰驱口。盖国初平定诸国日以俘到男女匹配为夫妇，而所生子孙永为奴婢。"奴婢是社会阶层最低贱的一个阶层，而且其子孙永无翻身的机会，所以这种不安定与歧视的因素时刻笼罩在人们的心头。除此之外，元代社会的平民还实行着等级高低之分，按不同的民族分为四等：一等为蒙古人，二等为色目人，三等为汉人，四等为南人。色目人是指西北地区迁移过来的各民族，他们与蒙古族的文化习性比较接近，且较早地被征服，故列为第二等级；汉人指的是原来辽金统治下的汉、契丹、女真人，由于他们原居住在中原地区，均已汉化，所以通称为汉人；而最下一层为南人，则是指原南宋境内的汉族人以及居住在南方的少数民族。南人地位低下，受到歧视最为严重，士人也不例外，其仕途更谈不上，最多也只能做到州县卑秩之类的小官。这些有知识的儒生的身份和社会地位甚至被列为第九种，郑思肖在《大义略序》就曾提到："鞑法：一官，二吏，三僧，四道，五医，六工，七猎，八民，九儒，十丐，各有所统辖。"由于元朝很少开科取士，客观上也制约了汉族儒生入仕的欲望，满足"学而优则仕"的追求，对于中国古代文人来说，入仕做官是最佳的人生出路，所谓"学成文武艺，货与帝王家"。另外主观上汉族儒生也不愿意为异族统治者服务，所以江南地区的文人大部分选择了退居山林，向往归隐，避世之思遍被文林。



庄子像

自先秦以来，隐逸行为不断为士大夫所取，逐渐由个体行为发展为一种颇具传承性的文化现象，形成了中国历史上一种奇异的隐逸文化。最早的隐士见于《庄子·缮性篇》："古之所谓隐士者，非伏其身而弗见也，非闭其言而不出也，非藏其知而不发也，时命大谬也。"在先秦时代隐逸思想有两种观点，分别由庄子和孔子开创，两种观点有着不同的重心和方式。庄子是追求精神的绝对自由，名利不足贪，官位不足图，隐逸逍遥以自娱是唯一可取的生活方式。庄子的思想是一种面对社会精神牢笼的觉醒，他否定一切世俗的功名利禄，并进一步卸除一切社会责任，甚至消除喜怒哀乐，使自己成为一种纯粹的自我存在。"富贵显严名利六者，勃志也；容动色理气意六者，谬心也；恶欲喜怒哀乐六者，累德也；去就取与知能六者，塞道也。此四六者，不荡胸中则正，正则静，静则明，明则虚，虚则无为而无不为也。"孔子的隐逸思想不同于庄子，他不否定一般的世俗价值标准，不消除自己的喜怒哀乐，更不必推卸应负的社会责任，其核心就是"天下有道则现，无道则隐"。其道是指道统，不等于封建政治的意识形态，但对现实中主流思想、文化、意识有着直接的影响，所谓隐乃为道隐，不论"隐"还是"现"，都是为有实现"道"。正由此的影响，文人士大夫每逢官场失意后往往以隐逸的方式构建执著而超越的人格，恪守着儒家的正身正名的信念。至秦汉，孔子道隐思想和庄子的不合作思想在此时得以融合，开启了中国隐逸文化的两个基本脉系，即朝隐和林泉之隐。最早提出朝隐的人是西汉的东方朔。汉武帝时，东方朔以俳优的身份来实现自己的隐逸思想，"如朔等，所谓避世于朝廷间者也。古之人，乃避世于深山中。时坐席中，酒酣，据地而歌曰：'陆沉于俗，避世金马门。宫殿中可以避世全身，何必深山之中，蒿庐之下'"[①]。

① (汉) 司马迁：《史记》卷一二六《滑稽列传》，北京：中华书局 1982 年 11 月版，第 2004 页。

林泉之隐的风潮真正兴起的是在魏晋南北朝时代。自汉末以来，政治几乎从来没有安定过，漂泊的生活与自然美的发现，使得文人对现实不满的情绪或者通过寄傲山林的方式来发泄，高朋满座，游山玩水，饮酒赋诗，以那无拘无束的逍遥来逃避现实的残酷。他们这种隐式不是那种朝隐——对政权不道的无声抗议，而是真正以追求独立的人格和自由为目的，以竹林七贤为代表，在这里隐逸生活就是一种超然，一种超然于物外的审美方式。中国人对自然的观念就是一种亲和观、消融观——把自己主体化的情绪与愤懑消融于自然生机中，悠游林泉，观瀑听涛，弋钓鱼鸟，饮酒弹琴，吟诗作赋，啸傲山林，实现着与自然的亲和消融，实现自身心理的满足和精神上的愉悦。

然而元代文人之所以选择隐逸生活，主要是为了躲避社会和异族统治阶层所带来的屈辱。隐逸于山野林泉之中，可以使人的心态趋于平淡，澄清人的思虑，洗涤人的心灵，是高品位的精神需求。朱良志先生认为元代文人选择隐逸之处有两个地方：一是隐居山林，[①]二是选择“大隐隐于朝市”，隐居闹市之中，虽身居魏阙，却心在江湖。虽然在延佑二年(1315)仁宗采纳了汉族儒士提出的“唯科举取士，最为切务”的建议，但大部分江南儒生处于对蒙古族统治不满和恐惧的状态，大多不愿入仕，虽然在元世祖朝代就曾几次下江南“搜访遗逸”，但目的主要是想利用南方人来统治南方人，而且这些人也是凤毛麟角。至元二十三年(1286)，行台御史程锯夫受世祖派遣，赴江南搜访遗逸。与之进京入仕也仅有24人，虽有赵孟頫等人的入仕但对南方隐逸士人相比还是沧海一粟，绝大部分人还是拒绝与元统治者合作，隐居终生。即使入仕的士人也很少得到统治者的重用，官居一品富贵已极的赵孟頫也无奈发出了“一生事事总堪惭”的感叹！另一位官居一品、升为吏部尚书的李息斋也是心性淡泊，“耳绝城市喧，心息声利机”[②]。“非隐非吏，不儒不仙。手握昭回之章，口诵逍遥之篇，跨鸿濛，抗青云，同游星辰，动握天钧。”[③]

① 朱良志：《扁舟一叶——理学与中国画学研究》，合肥：安徽教育出版社2007年4月版，第136—137页。

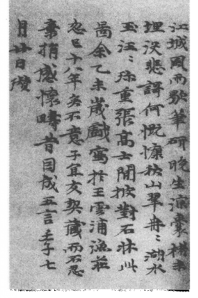
②（清）顾嗣立编：《元诗选》三集《高尚書夜山圖》，北京：中华书局1987年10月版，第95页。

③（元）戴表元：《息斋赋》，《全元文》卷四一二，南京：凤凰出版社2004年12月版，第11页。



倪瓒《渔庄秋霁图》

元代大部分士人绝于仕进，在山林皋壤中优游自乐，过着粗茶淡饭的日子，基本上较为清闲，他们或混迹于勾栏瓦舍之中，经营着元曲杂剧的创作；或游荡于山村水乡之间，恣情于山水画的写意，造就了一代文人的全才，他们的身份既是诗人又是画家，如赵孟頫、王冕、倪瓒、钱选等人均有诗文集存世，藉诗谱曲作画抒写了元代士人的闲逸、苦闷与悲凉的心情。如画家倪瓒在题《渔庄秋霁图》中说：“江城风雨歇，笔研晚生凉；囊楮未埋没，悲歌何慨慷；秋山翠冉冉，湖水玉汪汪；珍重张高士，闲披对石床。”正是这种心境的表现。倪瓒目睹了元朝后期的悲惨现实，毫无仕途之热情，以冷漠超然的态度处世，并欲几番劝说王蒙脱离官场归隐山林，一心想于乱世中全身守志，在五湖三泖和道观梵宇中度过了散尽家财万贯，遨游天下风光的一生。



江城風雨歇筆研晚生涼囊楮未
埋沒悲歌何慨慷秋山翠冉冉湖水
玉汪汪珍重張高士閒披對石床此
畫余乙未歲戲寫於王雲浦漁莊
忽已十八年矣不意子宜友契藏而不忘
棄捐感懷疇昔因成五言壬子七
月廿日瓚

倪瓒《渔庄秋霁图》跋

虽然元代文人的社会地位低下，但表面上仍然显得十分的旷达和自负，“笑傲睨世而不废啸歌”（朱晞颜《瓢泉吟稿》卷五《顾君泽真赞》），似乎看透了一切，但内心深处却充满着对政治上优越地位丧失后的牢骚与不满。既然不能通达“穷则穷落觉囫囵睡”（马致远《般涉调·哨遍》），“傲杀人间万户侯”（白朴《沉醉东风》中《渔父》）；不能富有“千家饭足可周，百结衣不害羞”（邓学可《正宫·端正好》中《乐道》），“守己安贫好快活”（杨朝英《水仙子》）。于是得过且过，“今朝有酒今朝醉，且尽生前有限杯”（白朴《喜春来》中《知几》）；“葫芦今后大家提，别辨是和非”（周文质《越

调·斗鹌鹑》中《自悟》）；“则不如放怀遣兴，悦性怡情，展眼舒眉”（吕止庵《商调·集贤宾》中《叹世》）。他们或者信奉“退一步乾坤大，饶一着万事休”（王德信《商调·集贤宾》、《退隐》），顺天从命，伏低伏弱，与人无争，采取一种超脱和达观的处世态度，压抑自我，扭曲自我；或者把老庄的抱残守缺哲学推向极端，并一变而为虚无冷漠、滑稽玩世。这种谑浪玩世的态度使他们在散曲中追求机趣，写“尖歌倩意”（燕南芝《唱论》），语言通俗，意思直率浅露，嬉笑怒骂，皆成文章。清黄周星说“制曲之诀，虽尽于雅俗共赏四字，仍可以一字括之，曰趣”（《制曲枝语》）。遂嘲讽戏谩，诙谐幽默。无论写景写物写人写事，都力求营造一种喜剧气氛。这种特定的方式具有双重特质，既是表达他们的不满与抗议，又是对自己的解脱与慰藉。滑稽玩世好比笑里藏刀，刀是对社会不公正的刺戮与泄忿，笑则是对自己真实意图的掩饰与自得，可谓苦中作乐。虽然仍是对顺天人格的张扬，仍是无可奈何，却多少体现了人格复苏的因素。[①]

“江南北苑出奇才，千里溪山笔底回；不管六朝兴废事，一樽且向画图开。”元代的文人来到了山林，“山性即我性，水情即我情”[②]。通过绘事，寻觅到了一种适意，“这不仅仅是木欣欣以向荣、水涓涓以长流的大自然带给他们的适意，更是挣脱樊笼回复自由的适意，陶然迎意犁然荡心的适意，更是得到了生命的‘大自在’的适意”[③]。他们在书画艺术方面可以“逸笔草草”以写胸中逸气。清代恽寿平也曾题画曰：“写此云山绵邈，代致相思，笔端丝纷，皆清泪也。”山水形象作为画家抒写情思的媒介，山水画成了画家性灵流露和意识表现的中心。描写山水，自宋代文人有意识地强化了“孔颜之乐”，这一思想对元代的隐逸画家产生了巨大影响。隐居山林，感受孔颜之乐成了隐居画家追求的目标之一。“林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉”更是作为倾心的对象，渲泻出满腔的愤懑。宋代文人张元幹曾经说过：“士子胸次有丘壑者，若能游戏水墨间，

① 尹占华：《元曲中所展现的元代文人的心态》，兰州：《甘肃广播电视大学学报》2002年第12卷，第1期。

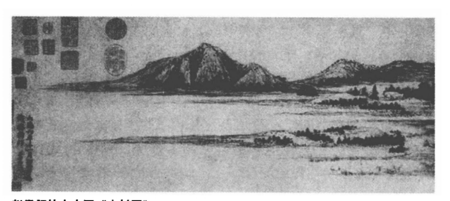
②（明）唐志契：《绘事微言》卷一，引自周积寅：《中国历代画论》下册，南京：江苏美术出版社2007年6月版，第123页。

③ 朱良志：《扁舟一叶——理学与中国画学研究》，合肥：安徽教育出版社2007年4月版，第162页。

作平远山水，固非画工所及。旧传宋复古八法，谓之活笔，想见风味，此盖得其仿沸云。”（《芦川归来集》卷九）

诗画结合，以书入画，极能展现出文人的“尚意”精神，以及个人修养与志向。“文人画”这一画体的出现，很快在文人圈中盛行开来，就如同张法在《中国艺术》一书中认为：“文人画，在北宋出现。从文化角度来说，是士人在文化转型期的独立性意识在艺术上的反映。……文人画则以古而雅的艺术形式，在发扬旧思想旧趣味旧美学的同时，呈现了新思想新趣味新美学。”[①]简率、空灵、意趣，成了文人追求的妙境，也化成了文人笔墨的性格。明代王世贞云：“文人画起自东坡，至雪松敞开大门。”苏轼，倡导诗画结合，援书入画，以意气为圭臬，要求“文以达吾心，画以适吾意”，决心带领宋代文人演绎一场轰轰烈烈的士人画运动，力求摆脱画工画之际遇，“握管濡毫，落笔有意，多求简易而取清逸，出于自然之性，无一点俗气，以世之格法在所勿识也”。[②]宋人米芾《画史》曾记载苏轼作墨竹，“从地一直到顶，余问何不逐节分。曰：‘竹生时何尝逐节生。’……子瞻作枯木，枝干虬屈无端，石皴硬，亦怪怪奇奇无端，如胸中盘郁也”。

赵孟頫，字子昂，号雪松道人、水晶宫道人，湖州吴兴（今浙江吴兴）人，宋太祖十一世孙。入元，官至翰林学士承旨，荣禄大夫，封魏国公，谥文敏。



赵孟頫的山水画《水村图》

① 张法：《中国艺术：历程与精神》，北京：中国人民大学出版社2003年12月版，第260页。

②（宋）韩拙：《山水纯全集》，吴孟复主编：《中国画论》卷一，合肥：安徽美术出版社1995年9月版，第637页。

王世贞更是在《弇山堂笔记》中称之为“上下五百年，纵横一万里，复二王之古，开一代风气”。赵孟頫在中华文化遭到蒙古族的侵扰而处在困境时，提出复兴传统，以古意为核心，宣扬“作画贵有古意，若无古意，虽工无益”。笔墨追求简率萧散，甚至对苏轼反对画工画的态度并不赞同，反而大力提倡精微工致的作风，“用以作为矫正‘近世’的参照坐标”[①]以振兴文人画，欣然曰：“然观之王维、李成、徐熙、李伯时，皆士夫之高尚者，所画盖与物传神，尽其妙也。近世作士夫画者，所谬甚矣。”[②]正因为赵孟頫对“近世”文人的“墨戏”画的纠正，强调画家功力的修炼，影响了有元一代的文人画的发展取向，相比于宋代文人画更强调了“绘画性”的完善，赵孟頫堪称这方面的楷模。[③]

赵孟頫二十多岁时，正值宋亡之际，身处夷狄巨变，恢复旧朝已无可能，作为宋皇族苗裔入山归隐只能是他唯一的出路，在《松雪斋文集》中也能看到他当时的一些想法，如《咏逸民十一首序》说：“自古逸民多矣。意之所至，率然成咏。聊与同好，时而歌之耳。”在这些古来逸民中他最为心慕的是庄子和陶渊明，也曾画有《归去来辞》组画和陶渊明画像。虽然他事后以王孙身份入元出仕，但这出山的苦恼一直伴随着他，在诗集中多次流露出悔意，“齿豁头童六十三，一生事事总堪惭。唯余笔砚情犹在，留与人间作笑谈。”

赵孟頫的山水画呈现出一个清字，“有唐人之致而去其纤，有北宋人之雄而去其犷”[④]的韵致，有一种典雅蕴藉、秀润美丽的风貌，台湾学者徐复观认为这一“清远”是他心灵之清的映射，又是来自于他身在富贵而心在江湖的隐逸性格。[⑤]后人评价他也多如此论之，如“嗟乾之资，唯一清气。人禀至清，乃精道气。天朗日晶，一清所为。……清气所萃，乃臻瑰奇。

① 徐建融：《元明清绘画研究十论》，上海：复旦大学出版社 2004 年 12 月版，第 55 页。

②（明）黄凤池：《唐解元仿古今画谱》中关于赵孟頫与钱选的对话内容，北京：文物出版社 1982 年 1 月版。

③ 徐建融：《元明清绘画研究十论》，上海：复旦大学出版社 2004 年 12 月版，第 61 页。

④（明）董其昌：《跋〈鹊华秋色图〉》。

⑤ 徐复观：《中国艺术精神》，沈阳：春风文艺出版社 1987 年 6 月版，第 383 页。



赵孟頫的《洞庭东山图》

允矣魏公，玉壶秋冰……”[①]“赵子昂书画绝出，诗律亦清丽。”[②]溯本清源，他的山水画主要吸收了两个体系：一是董源、巨然，二是李成、郭熙，将两个体系融为一体。他非常得意自己的作品《洞庭东山图》和《双松平远图》，自跋曰：“仆自幼小学书之余，时时戏弄小笔，然于山水独不能工。盖自唐以来，如王右丞、大小李将军、郑广文诸公奇绝之迹不能一二见，至五代荆、关、董、范辈出，皆与近世笔意辽绝，仆所作者，虽未敢与古人比，然视近世画手，则自谓少异耳。”可见其画论主张仍然是追寻回归之路，不与近世画手相语。

元初除了赵孟頫以古意为口号来矫正苏、米文人画的“墨戏”之弊，与南宋刘李马夏躁硬苍劲的画风之外，至友钱选同样也以“士气”为切入点，寻求“在图式形态方面突破宋人的写实性，而致力于恢复到唐人古拙的传统”。所绘青绿山水，呈现出一种“镜中”“倒影”的平面虚幻效果，具体体现在线描上，则既不追求精神的效果，也不追求挺健的效果，而是轻轻地、生涩地界定出明确的装饰性轮廓关系，呈现出一种人为的、有意识的拙味和淡泊感，并通过傅色，使线描隐现于体面的关系之中，从而以清冷静寂而不是热烈喧哗的氛围完成了由唐宋“富贵神仙”的境界向“隐逸神仙”境界的转轨。而青绿山水的这一主题转变，正是构成了元代整个山水画派主题转变的一个不可或缺的部分。[③]

① （元）欧阳玄：《元翰林学士承旨荣禄大夫知制诰兼修国史赠江浙等处行中书省平章政事魏国赵文敏公神道碑》，《全元文》卷一一〇三，南京：凤凰出版社2004年12月版，第650页。

② （明） 李东阳：《怀麓堂诗话校释》，北京：人民文学出版社2009年10月版。

③ 徐建融：《元明清绘画研究十论》，上海：复旦大学出版社2004年12月版，第20、45页。



钱选画作《山居图》

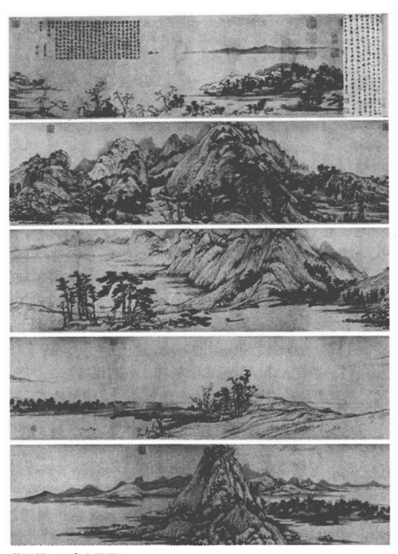
钱选，字舜举，号玉潭，晚年更号霅川翁，吴兴人。南宋景定三年进士，宋亡后隐居不仕。史载他“能画嗜酒，酒不醉不能画，然绝醉不可画矣。惟将醉醺醺然，心手调和时，是其画趣。画成，亦不暇计较，往往为好事者持去”。[①]现存世作品有《八花图》、《山居图》、《西湖吟趣图》、《秋江待渡图》、《浮玉山居图》等，风格是工而不精，丽而不细，有宁静淡泊的韵致，而无“遒劲”、“娇媚”的写实之习。所画《浮玉山居图》和《山居图》分别以水墨和青绿图描绘了自己所隐居的家乡山水，营造出一个理想的可游可居的恬静优美的环境。如题画诗所云：“山居惟爱静，日午掩柴门。寡合人多忌，无求道自尊。鷃鹏俱有志，兰艾不同根。安得蒙庄叟，相逢共细论。”明代姚绶在观看其《山居图》之后颇有感慨，赋诗一首，从中点明了画中的寓意与钱选思想的精髓，曰：“吾适所安兮，维其朝暮。事知止足兮，庶几无过。山居兮伊阿，可抱兮元素，启户牖兮见彼南山，居之安兮意高闲。仁者乐兮在静，日自落兮云还。”[②]这静中的天地正是画家渴望的心灵净土，他们在山居中获得了性灵的安适。

元代后期的黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇四人更是将隐逸思想在绘画中表现得淋漓尽致。同时他们的山水画风格也发生巨变，被视中国山水画史上一大变革，“山水：大小李一变也；荆关董巨又一变也；李范又一变也；刘李马夏又一变也；大痴、黄鹤又一变也。”[③]他们都曾宗法董源、巨然，参以其他大师的样式，并自出新意，以一种新的个人样

① （元）戴表元：《题画》，《全元文》卷四二〇，南京：凤凰出版社 2004 年 12 月版，第 192 页。

② （清）卞永誉：《式古堂书画汇考·画卷》卷一七，上海：上海古籍出版社 1991 年 8 月版。

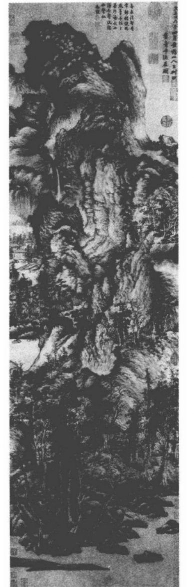
③ （明）王世贞：《艺苑卮言论画》，俞剑华编《中国画论类编》上篇，北京：中国古典艺术出版社 1957 年 12 月版，第 116 页。



黄公望《富春山居图》

式，呈现出强烈的个人面貌。黄公望，大义小山人，本姓陆，为陆神童之次弟，寓居常熟城内言子巷。后出继本地区的永嘉黄氏为嗣，遂改姓黄，名公望，字子久。曾仕浙西宪吏等低级别官员，受张闾牵连而下狱，出狱后自知仕途无望，而改投道门，信奉全真教，改号一峰，以占卜和收徒为业，居杭州筲箕泉，并常来往于吴越间，结交了不少文人名士和画家。其人多才、机智、豁达，能填词谱曲，通音律，被时人视为“奇士”。明代李日华在《六研斋笔记》中曾这样描写黄公望：“终日只在荒山乱石丛木深篠中坐，意态忽忽，人莫测其所为。又居泖中通海处，看激流轰浪，虽

风雨骤至，水怪悲诧亦不顾。”可见其隐逸思想更重。黄公望往来于吴越两地，现存传世作品也多描绘的是此两地的山水，代表作《富春山居图》，描绘了杭州附近桐庐一带富春江边景色。此画是黄公望80岁高龄时为无用师所作，耗时三四年，以草篆之法入笔法，勾、皴、点，极显精湛，气势上抑扬跌宕，流光溢彩。《丹崖玉树图》、《天池石壁图》则是山高林茂、群峰叠翠、生机郁勃、气象华滋，诚如明代王时敏赞曰：“子久画……盖以神韵超逸，体备众法，又能脱化浑融，不落笔墨蹊径，故非人所企及，此诚艺林飞仙，迥出尘埃之外者也。”



王蒙的画作《青卞隐居图》

《辛丑销夏记》中还著录了黄公望的另一幅画《秋山招隐图》，画的是自己栖所，在题跋中流露出当时的处境与桃源志向：“结茅离市廛，幽心幸有托；开门尽松桧，到枕皆丘壑；山色晴阴好，林光早晚各；景固四时佳，于秋更勿略；坐纶缁石竿，意岂在鱼跃；行忘溪桥远，奚顾穿草履；兹癖吾侪久，入来当不约；莫似桃源渔，重寻路即借。此富春山之别径也，予向构一堂于其间，每当春秋时焚香煮茗，游焉息焉，当晨岚夕照，月户雨窗，或登眺，或凭栏，不知身世在尘寰矣。额曰小洞天，图之以招朴夫隐君同志。一峰老人黄公望画并题。”

上海的松江，黄公望晚年在此生活了10年，是他交友创作的重要场所。元季文人高士，如陶宗仪、杨维桢、曹知白、王逢等人都曾在此隐居，比邻结庐，书画往来，互通诗翰。王逢有诗曰：“十年淞上筑仙关，猿鹤如童守大还；故旧尽骑箕尾去，渔樵长共水云闲。吹笙夜半桃花碧，倚杖春深竹笋斑；顾我丹台名有在，几时来隐陆机山。”

元四家中王蒙出身最为显贵，据说是“王侯前朝附马孙”，字叔明，吴兴人，赵孟頫外孙，曾做过元朝的理问一职，因有感于“世乱”而在

至正二年便弃官隐居于黄鹤山中，建造了“白莲精舍”，自号黄鹤山樵。张士诚统辖浙西时，王蒙又出仕过长史之职，约九年后又再次躲进山中。1368年明朝建国，洪武初年，王蒙再度出山，出任泰安知州。后因胡惟庸案而受牵连，庾死狱中。陶宗仪曾作《哭王黄鹤》一诗来祭奠王蒙的屈死：“人物三珠树，才华五凤楼。世称唐北苑，我谓汉南州。大梦麒麟化，惊魂狴犴愁。平生衰老泪，端为故人流。”（《南村诗集》卷二）

王蒙初得外祖父赵孟頫传授，后得到黄公望指教，又与倪瓒等切磋技艺。他是元四家中技法最全面、功力最精深的一位，“临池学书王右军，澄怀观道宗少文。王侯笔力能抗鼎，五百年来无此君”。其绘画构图、用笔皆以繁密取胜，与倪瓒的“疏”形成鲜明对比。在隐居的岁月中，王蒙对山川景物能静心观察，领略山水之真趣，使作品充分表现出江南山水所特有的神韵。

王蒙曾为当时名士陶宗仪作《南村真逸图》，南村为陶宗仪晚年栖息之地。此画所表现的就是文人的隐逸思想。画后附有四人传记，其中有江阴王掖的序语就点明了主题：“易曰时行则行，时止则止，南村先生盖达于此者欤！”士人遭受到如此低下的等级待遇，可谓是“非其时也”的时代，选择退隐之路是必然的，在退隐中可以“韬真养素”，独存本真。

王蒙的另一幅重要作品《青卞隐居图》更是这一思想的表现，此画作于至正二十三年（1363），是王蒙晚年精品之作，画的是王蒙家乡吴兴附近的卞山。山高水低，盘桓连亘、扶摇直上，巨壑危崖、幽涧清潭，深凹处房舍三五，林间山脚通石径曲斜。王蒙笔墨特有的牛毛皴或者是被称为解索皴，山石皴法变长披麻皴为细而短的线条，或状如牛毛，或似解开的绳索，全幅上下笔墨缜细繁密，明暗对比强烈，构图拥挤，扭曲的山块包围着山谷丘壑，有虚有实，忽凹忽凸，空间关系模糊朦胧。明代董其昌感叹道：“此图神气淋漓，纵横潇洒，实山樵生平第一得意山水。”美国美术史家高居翰认为此画成功地再造了郭熙的山水，“画中造型在画面上此起彼落，造成一种拉锯的错觉；而且角度随时跟着画幅变换游移，再也没有一张画如此不甘平直单调了。仅就画中所见的笔墨、持续不断的张力与源源不断的生命力已然望尘莫及，或者可以说是无与伦比。这种强烈的变形性格是从最小的细部贯穿高到全幅的构图。”甚至还转引了罗越（Max Loehr）的描述来作评价：“这幅画似乎不是在描绘某段山水的景致，而是在表达一桩恐怖的事件，一段喷迸的视觉经验。

现在我们眼前呈现的是大地生灭消长的写照。”①

此外，王蒙还有其他重要作品，如《花溪渔隐图》、《夏山隐居图》、《具区林屋图》、《葛稚川移居图》、《丹山瀛海图》、《太白山图》。

“断送一生棋局里，破除万事酒杯中。清虚事业无人解，听雨移时又听风。”倪瓒在《抒怀》诗中倾诉了凄楚与苦闷。倪瓒，原名珽，字元镇，号云林、云林子，无锡人。据墓志铭，知其祖先曾为汉代御史，南宋初年，五世祖南渡定居无锡，此后“族属寖盛，赀雄于乡”。祖父辈勤勉治家，成为当地有名的富豪之家。倪瓒便是在这殷实的家产和大兄的关怀庇护下过着优裕而安心的生活，师从于当时颇有名气的文人王文友。至元朝天历元年，大兄过世，繁杂的家族事务便落在倪瓒身上，使他无法分身静心读书，吟诗作画。他感觉这些为累身之物便变卖了部分田产，“督输官租，羁絷忧愤，思弃田庐，敛裳宵遁焉”，在“五湖三泖”间漂泊了二十多年，以寻找个心静之处。但元末的战乱和世间杂事打破了他那“神仙般”的日子，60岁时曾赋诗慨叹，“春多风雨少曾晴，愁眼看花泪欲倾。乱离漂泊竟终老，去住彼此难为情”。



倪瓒作品《枫落吴江图》 台北故宫博物院藏

倪瓒本人是三教中人，既有儒家的思想，又显道家的风度，还有禅家的胸怀，方闻视其为“新儒家道德文人”，②在题张伯雨小像中说：“诵诗读书，佩先师之格言；登山临水，得旷士之乐全；非仕非隐，其几其天，

① 高居翰：《王蒙的绘画艺术》，《朵云》第65集，上海：上海书画出版社2006年7月版，第22页。

② 方闻：《心印》，上海：上海书画出版社1993年1月版，第102页。

云不雨而常润，玉虽工而匪镌。其据于儒，依于老，逃于禅者欤！”[①] 朱良志认为元代画家深受理学思想影响，儒家的哲学理念认为一阴一阳之谓道，静为动之基，动为静之发，动静相宜。画家们在理学的启发下，强调“动静互藏其宅”，隐逸之静不失其动，虽不能得势于一时，然可修养心性，更可再待动机，在静中可坐观天地得景全。他们对静的偏好，给他们的绘画带来了新的感觉。在画中表现的静，并非流于静，要是在静中追动，动静结合，翕辟成变，以构成一美妙之性灵世界。[②]

吴镇作品《渔父图》

倪瓒在画中流露出对“静”的偏爱，他的山水画图式在中国山水画史上是比较独特的，构图与笔墨都比较简洁，往往是近景处画石坡土岸，上植三五株或枯或荣的树木，远景画一两脉平坡远岫，山石林木都运用渴笔淡墨轻拂皴擦，若即若离，似实还虚。远山和近树间留有大片水面，广阔的水域往往不着一物，树下或添置一草亭，但绝不见人的存在。画幅予人以静谧、空旷、荒寒、淡泊之感。其简洁的图式与平淡的笔墨确实让明清两代画人极为服膺，董其昌评曰：“元之能者虽多，然禀承宋法，稍加萧散耳。吴仲圭大有神气，黄子久特好风格，王叔明备有前规，而三家皆有纵横习气，独云林古淡天真，米颠后一人而已”（《画旨》）。王世贞曰：“元镇极简雅，似嫩而苍。宋人易摹，元人难摹。元人犹可学，独元镇不可学也”（《艺苑卮言》）。方熏也极赞道“云林大痴画，皆于平淡中见本领，直使智者息心，力者丧气，非巧思力索所能造”（《山静居画论》）。虽明清两代不少学者对倪瓒的画确实

① （元）倪瓒：《倪云林先生诗集》附录卷三，上海：商务印书馆1930年4月版。

② 朱志良：《扁舟一叶——理学与中国画学研究》，合肥：安徽教育出版社2007年4月版，第160–161页。

揣摩不已，但无一人可得其神髓。倪瓒这种笔墨看似简单，但其神韵往往可“如燕舞花飞，揣摸不得，又如美人横波微盼，光彩四射，观者神惊意丧，不知其所以然也”。[①]

倪瓒有一句非常有名的话，就是“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”。他那简而雅的笔墨，既展示了倪瓒洒脱的胸襟，又表达了倪瓒的绘画美学观——不拘泥于物象的神似描绘的追求目的；同时还告诉后来的明清两代摹仿者，易得其形而难得其神，逸笔逸画，只是聊以写当时之逸气而已。

画家吴镇，更像是一位纯粹的隐士。吴镇，字仲圭，号梅花道人，又称梅花和尚、梅沙弥，浙江嘉兴魏唐镇人。青年时好理学，并旁通佛学。禀性耿直，终生不仕，不与官宦权势之人相交往，也不喜凑热闹，参与文人所热爱的雅集活动。一生清高，喜与梅花相伴，所居之处筑草亭植梅花，日与青山绿水相游。有如明代钱棻所云：“古高隐之士，若传记所载，投渊洗耳，疵俗激情，类皆不得志于时，或胸有所感，奋然后托而逃焉。以放于无何有之乡，鸟人林，鱼沉壑，宁独天性然哉？畏缯缴之及也。若乃不讳曲俗，不治名高，淡然无闷，而声光所溢，千载犹馨，此非得道者不能，而吾邑吴仲圭先生，真其人也。”[②]

同样清代方熏也对吴镇的行为举止十分钦佩，颂赞道：“梅花和尚，名儒行者，居吾乡之武塘，萧然环堵，饱则读书，饥则卖卜。画石室竹饮梅花泉，一切富贵利达，屏而去之，与山水鱼鸟相狎，宜其书若画，无一点烟火气。”[③]吴镇宛若人间神仙，摒弃功名利禄，一叶扁舟，荡漾于烟水间，出没于风波里，来去无踪，无牵无挂，陶然于无利无争的自我空间里。他一生绘《渔父图》有数十幅之多，画上也往往有他自己的题词，其中一首道：“桃花水暖五湖春，一叶轻舟寄此身。时醉酒，或垂纶，江南江北适意人。”所画之境也正是吴镇个人的真实写照。吴镇以渔父自喻，愿一生渔隐于江湖中，“独与天地精神相往来”，在物我

① （清）恽寿平：《南田画跋》，见卢辅圣主编：《中国书画全书》第7册，上海：上海书画出版社1994年10月版，第983页。

② （清）钱棻辑：《梅花道人遗墨》，台北：学生书局1974年6月版，第2页。

③ （清）方熏：《山静居画论》，引自周积寅：《中国历代画论》上册，南京：江苏美术出版社2007年6月版，第46–47页。

两融两忘中获得大解脱大和谐。作于至元二年的《渔父图》，一叶扁舟，渔父垂钓，远处青山叠翠，草木苍郁，形象地再现了画中之意“洞庭湖上晚风生，风触湖心一叶横。兰棹快，草衣轻，只钓鲈鱼不钓名”。笔墨沉郁，气韵古朴。多用湿笔重墨，渥染烘托，气象沉郁，后人评曰“水墨淋漓幛犹湿”。

总之，元四家的山水画就宛如四座耸峙的高峰矗立于元代画坛上，标志着一个特殊而又伟大的时代结束，他们的作品又分别给后人展示了无限的向往与迷恋。黄公望以清奇俊逸中体现了方外之人对人事的觇破与超脱，吴镇以沉郁浑穆中昭示了甘于寂寞决不入仕的人生操守，倪瓒以冷隽疏简中流露了对现实的无奈与运离，而王蒙却以繁密与精丽反映了对人世的眷恋与渴望。他们对古意的有意识追求，使得他们的笔墨空灵脱俗；对“杖履山中，听泉观瀑”林泉之乐的向往，使得他们的笔墨神秘而传奇。现代美术史家何惠鉴先生曾将宋元绘画作了比较，认为宋代山水画“在某种程度上是理想主义的游观山水”，而元代绘画可以说是“书斋山水”。高居翰认为，元代画家画的是“心中山水”，画家在无意识中神秘地构想它，无意识地显现它。其实是他们有意识地营造一个他们可以寄托的精神家园，来慰藉现实世界周遭的无奈与冷落、哀怨与凄楚。

至此，我们借以明代朱谋垔《画史会要》中的一段话来对“元画”作一总论：“评者谓士夫画，世独尚之。盖士气画者，乃士林中能作隶家，画品全法，气运生动，不求物趣以得天趣为高。观其曰写而不曰画者，盖欲脱尽画工院气故耳。此等谓之寄兴，但可取玩一世，若云善画，何以上拟古人而为后世宝藏？如赵松雪、黄子久、王叔明、吴仲圭四大家，及钱舜举、倪云林、赵仲穆辈，形神俱妙，绝无邪学，可垂久不磨，此真士气画也。”

在书法方面，文人同样寄翰忘情，赵孟頫作为元代书坛的一代翘楚，力倡崇古以矫时弊，使元代书风相对于前代发生了巨大的转折，也使二王（王羲之和王献之）以来所确立的帖派书风得以复兴和发展。对于古法颓靡时赵氏书风的历史价值，虞集《道园》卷七《题吴傅朋书并李唐山水跋》中作出了精辟的阐述：“大抵宋人书自蔡君谟以上，犹有前代意，其后坡、谷出，遂风靡从之，而魏晋之法尽矣。米元章、薛绍彭、黄长睿诸公方知古法……米氏父子书最盛行，举世学其奇怪，不惟江南为然。

金朝有用其法者，亦以善书得名，而流弊南方特盛，遂有于湖之险，至于即之（张即之）之恶谬极矣。至元初，士大夫多学颜书，虽刻鹄不成，尚可类鹜。而宋末知张之谬者，乃多尚欧率更书，纤弱仅如编苇，亦气运使然邪！自吴兴赵公子昂出，学书者始知以晋名书。”

赵孟頫的小楷《洛神赋》

赵孟頫出仕不久的第三年，就认识到此时书风弊病的严重性，在给杭州的友人信中提到：“近世，又随俗皆好学颜书，颜书是书家大变，童子习之，直至白首往往不能化，遂成一种拥（臃）肿多肉之疾，无药可差，是皆慕名而不求实。尚使书学二王，忠节似颜，亦复何伤？”[①]这封信充分表现出赵孟頫的时代责任感，也表示了他那以二王为复古指针欲扭转当时书坛衰势之志向。

赵孟頫在历史上是一位各体兼善的大家，《元史》评曰：“（赵）篆、籀、分、隶、真、行草书无不冠绝古今，遂以书名天下。”他的书法学习之路，首先是以二王为本，学宋高宗、智永，沉浸于《兰亭序》、《圣教序》、《真草千字文》，莫不是为了追溯东晋之风。如元人陆友在《研北杂志》中所评：“唐人临摹古迹，得其形似，而失其气韵，米元章得其韵失去形似。气韵、形似俱备者，惟吴兴赵子昂得之。”

其行草传世代表作有《兰亭十三跋》、《归去来辞》、《赤壁赋》、《雪晴雲散帖》，形聚而神逸，颇具东晋人风流倜傥之气。赵孟頫的小楷精到而飞动，为历代所重，代表作有《书禊帖源流卷》、《洛神赋》、《过秦论》、《汉汲黯传》等，鲜于枢跋称其“笔力柔媚，备极楷则。后之览者，

① 录自吉林省博物馆藏《宋元名人诗笺册》，《书法丛刊》总第 29 期。

②（清）卞永誉：《式古堂书画汇考》卷一六《鲜于枢跋赵荣禄小楷过秦论卷》，卢辅圣主编《中国书画大全》第 7 册，上海：上海书画出版社 1994 年 10 月版，第 389 页。

岂知下笔神速如风雨耶”。[2]赵孟頫在大楷、小篆书体上仍能楷模后人，还以小篆写入印章，钤于书画，世称元朱文，后又风靡元明，堪称先驱者。赵孟頫一生深浸古法之中，努力汲取晋唐时代的养分，历史上各种书风均能融汇于笔下，鍾繇质朴沉稳，羲之潇洒蕴藉，献之恣肆流丽，北海崛傲攲侧，以“中和”的态度学之、变之，华丽而不乏骨力，流美而不甜腻，潇洒中见高雅，秀逸中见清气。在赵孟頫的努力和影响下，整个元朝的书法都显得那么纯正典雅，元末卢熊论曰：“书法自唐颜、柳以来，多尚筋骨而乏风韵，然务筋骨者则失于狂躁，喜风韵者则过于软媚，求其兼善而适中者，亦难矣。至宋李建中、蔡君谟辈追踪六朝，见称于时，论者犹谓未能尽善。本朝赵魏公识趣高远，根柢鍾王，而出入晋唐，不为近代习尚所窘束，海内书法为之一变。”[1]

赵孟頫这一变，涵盖了书史五六百年，不仅影响了同时代，还播及东邻的高丽。受他影响的书家不仅有同代友人如鲜于枢、邓文原，和学生辈的书家如虞集、郭畀、柳贯、钱良佑、朱德润、柯九思、揭傒斯、康里巎巎、张雨、俞和等人，而且其亲属一脉也都以赵氏书法为宗。直至明代晚期在个性解放思潮下出现的一批书家，才打破了赵书风靡的局面，但他的书风仍然受到广大士人的喜爱。甚至到了清代，由于乾隆帝的喜爱，赵书的书风又一次得到了热棒，风靡朝野。

据欧阳玄所撰《魏国赵文敏公神道碑》载，当时“四方贵族及方外士，远而天竺、日本诸国，咸知宝藏公翰墨为贵”。[2]在东邻的高丽国，从高丽末期到朝鲜时代中期，赵孟頫的书风笼罩达三个世纪以上，其传播史实在15世纪的朝鲜人徐居正的笔记中被记载了下来：“自元以来，学字者皆宗赵孟頫焉。先生平生手迹遍满四海，其流传东国，我所得见者不下数百本，墨迹如新。所不得闻者不知其几，散在天下者又不知其几。自赵距今尚远，吾东方在一偏隅，得见赵迹犹多……己巳年间（1449）倪学士谦奉使来曰：‘赵公笔法，中国罕见。’盖叹我国之多也。窃谓

① （清）卞永誉：《式古堂书画汇考》卷一六《赵魏公二帖》，卢辅圣主编《中国书画大全》第7册，上海：上海书画出版社1994年10月版，第389页。

② （元）欧阳玄：《元翰林学士承旨荣禄大夫知制诰兼修国史赠江浙等处行中书省平章政事魏国赵文敏公神道碑》，《全元文》卷一一〇三，南京：凤凰出版社2004年12月版，第649页。

高丽忠宣王入元朝，构万卷堂，日与当时名儒六七人从容谈论，赵公其一也。我国文儒如李先生齐贤侍从亦多，王之东还，文籍书画，驮载万签，赵之手迹满于东方，盖由此也。”[①]文中出现的李齐贤，字仲思，号益斋，高丽庆州人，历事高丽忠烈、忠宣、忠肃、忠惠、忠穆、忠定、恭愍王等七王，曾四任宰相，赴中国四次，遍游中原、巴蜀、江南。他精研理学，长于诗词古文，是高丽史上一位杰出的学者和有着显赫位置的政治家。1313 年，高丽第 26 代国王忠宣王让位于太子忠肃王，自己以太尉身份留居元朝首都大都（今北京），构置万卷堂，以书史自娱，感到“京师文学之士，皆天下之选，吾府中未有其人是吾羞也”，于是召李齐贤来中国以为侍从。

李齐贤 1315 年来中国，1341 年回国，在中国生活了 26 年。在华期间，他遍交名士，与姚燧、阎復、赵孟頫、元明善、张养浩等过从甚密，以为知己。在诸多名士交游中，与赵孟頫关系最为友善，其诗风、书风甚受赵氏影响，后名重高丽文学史册。李齐贤以赵氏书风膺服高丽朝野，后继者李嵓，徐居正云：“吾东方之人，得赵公笔法精神者，杏村李嵓一人而已。”[②]至朝鲜第四代世宗大王时，政局安定，出现了文化上的繁荣。世宗第三子安平大君李瑢，书学赵孟頫，并融入自己风格，风靡一时，由于他的王子身份和出色的艺术天才，使得赵孟頫的松雪体成为了朝鲜书家竞相效仿的对象。李匡师《圆峤书诀 · 后编》记道：“清之秀媚可爱，才气最优，当与子昂相上下，而专用子昂法，未免入俗。清之以贵公子首倡此法，炫耀一世，由是列朝御笔皆用此法，



高丽史上一位杰出的学者和有着显赫位置的政治家李齐贤像

① （朝鲜）徐居正：《笔苑杂记》卷一，见《大东野乘》卷三，首尔：韩国古典翻译院出版社 1971 年版。

② （朝鲜）徐居正：《笔苑杂记》卷一，见《大东野乘》卷三：首尔：韩国古典翻译院出版社 1971 年版。

遂成国俗。近年以来，举世靡然，至谓‘右军子昂’，又谓‘清之右军’，尽用子昂体。”[①]在韩濩之后，赵氏书风地位才有所改变。韩擭晚年成功地将赵孟頫和王羲之融合为一体，自成石峰体（韩濩号石峰），取代了松雪体所具有的朝鲜国体书的地位，但赵孟頫的书法依旧为朝鲜人所喜爱。

此外，在书画印方面也突破了前人的模式。元代书家中，书、画集于一身者十分普遍，较之宋代有了改变，苏轼、米芾还未在画面上加以题跋，而元代书画家如赵孟頫、柯九思、倪瓒、吴镇、张雨、杨维桢等人已经尝试在画面上题跋、钤印。画完之后，将时间、姓名、作画的感受、题画诗跋于画上，再钤上印章，一可补画意之未尽，二可使文学、书法、印章与画相映成趣，增加了形式感，这种题跋钤印的新形式使元代文人画形成了新风尚。与此同时，画中增加书法意趣，强调书法的用笔感，已愈加显现，赵孟頫诗云："石如飞白木如籀，写竹还于八法通；若也有人能会此，须知书画本来同。"这一观点至今仍被视为以书入画观点的代表之句，柯九思善写竹，也格外强化此点，"写竿用篆法，枝用草书法，写叶用八分，或用鲁公撇笔法；木石用折钗股、屋漏痕之遗意"。[②]元代这种以书入画的作画方法，一方面乃由元人重视恢复古法衍生而出，另一方面也丰富了自北宋以来文人画的用笔技巧。这样由以书入画的风气盛行，使元代书法与文人画紧密结合起来，并对后世的书法发展产生了积极的影响。[③]

① （朝鲜）李匡师：《圆峤书诀·后编》，刊于《圆峤集》（《韩国历代文集丛刊》第221册）

② 徐显：《稗史集传·柯九思传》，载宗典编《柯九思史料》，上海：上海人民美术出版社1963年10月版，第2页。

③ 黄惇：《中国书法史》元明卷，南京：江苏教育出版社2005年8月版，第9—30页。

第五节

胡汉之间的衣食艺术

元朝的历代儒生对社会风俗都十分关心，因为这关系到社会的稳定与国家的盛衰。元成宗时，郑介夫向皇帝上奏《太平策》，曰：“切自三代、汉、唐以来，历数延长，虽中经变乱，至于临危而获安，垂绝而复续者，皆由风俗淳厚，人心团结，有以维持扶植之也。贾谊曰：‘化行俗定，则皆顾行而忘利，守节而仗义。’至哉言乎！礼义不立，廉耻不兴，风俗日薄，人心日漓，如人之一身，已无元气，宇能长久？风俗乃国之元气，国祚修短，系乎风俗之厚薄，所关甚不轻也。知为政之要者，当以移风易俗为第一义。”[①]元仁宗时，御史台上奏道：“国家以风俗为本，人道以忠孝为先，……而风俗厚为治之至要也。”[②]元成宗时，刘敏中“奉使宣抚”到各地视察，回京后上疏说：“今之风俗，可谓奢且僭矣。”希望加强整顿，使社会风俗由“薄”归“厚”，“邦国基本，实系于斯，顾在朝廷力行何如日耳。德风所加，靡如草偃，令行禁止，谁敢不从？”“风俗既淳，人心自固，各遵德义，视法如仇，欲挽回唐虞三代之风不难矣。”[③]

忽必烈即位之前对汉法就感兴趣，在河南、关中一地也实行了一回汉法，取得了一定的效果，登位之后更是全面“采取故老诸儒之言，考求前代之典，立朝廷而建官府”。[④]汉法的重要内容，即是“以厚风俗为务”。元朝

① (明) 黄淮、杨士奇编：《历代名臣奏议》卷六七《治道》，上海：上海古籍出版社 1989 年 10 月影印本。

② 《元典章》卷三〇《礼部 · 丧礼 · 禁治居丧饮宴》，北京：中国广播电视出版社 1989 年 7 月版，第 1157 页。

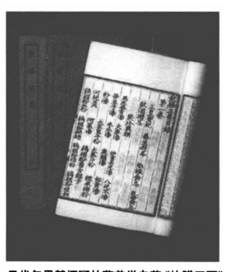
③ (明) 黄淮、杨士奇编：《历代名臣奏议》卷六七《治道》，上海古籍出版社 1989 年 10 月版影印本。

④ (元) 苏天爵辑：《经世大典序录 · 官制》，四部丛刊集部《国朝文类》第一一册，上海：上海涵芬楼藏元至正二年影印本，第 126 页。

诸帝也沿续了忽必烈的各项政策，并颁布了一些明令，武帝至大二年（1309）诏书曰：“风化王道之始，宜令所司表率敦劝，以复淳古。如子证其父，奴讦其主，及妻妾侄干名犯义者，一切禁止。”[①]元朝廷在颁布的同时，还反复强调“蒙古、色目人各从本俗”。但由于原农业区的蒙古族、色目人与汉族以及其他民族长期交叉居住，相互间交往也十分频繁，风俗习惯自然互为影响，甚至在婚姻、丧葬等方面实行汉族习俗已屡见不鲜，改用汉名、汉姓也为数不少，即使民族隔离政策也阻挡不住他们相互间的影响和传播。

一、饮食之汉化与胡化

随着蒙古帝国的建立，其活动足迹遍布大江南北，其饮食结构也在不断地变化，各民族的生活方式互为汉化和胡化。大都作为元帝国的首都，更多的蒙古族南迁到农业地区定居，蒙古诸部与汉族、色目人的饮食文化相互渗透。如元宫廷饮膳太医忽思慧于 14 世纪上半叶所撰写的《饮膳正要》一书中所记载的宫廷饮膳，其食品结构，明显地偏向于以面粉为主食的面条、馒头、蒸饼、烧饼、馄饨、扁食等，甚至还吃了米饭。蔬菜食用量的增加也是蒙古民族饮食结构变化的又一重要标志，入主中原之前，蒙古人一般是不吃蔬菜的。在宫廷饮食中涉及蔬菜的有萝卜、胡萝卜、蘑菇、山药、韭菜、韭黄、黄瓜、蓼菜、蔓菁、芫荽、瓠等，而这仅是作为辅料，肉类仍是主料，羊肉占据了“聚珍异馔”中 70 余种菜肴 80% 的份额。普通日常生活也是多食羊肉，如送生日礼物，就到羊市里买一个羊腔子，富家子弟起床后，“先吃些个醒酒汤，或是些点心，然后打饼熬羊肉，或白煮着羊腰节胸子”。



元代忽思慧撰写的营养学专著《饮膳正要》

① 《元典章》卷二《圣政一·厚风俗》，北京：中国广播电视出版社 1998 年 7 月版，第 59 页。

元代的饮料也很多，主要是酒和茶，其次是舍里别、汤、树奶子等。生活在草原上的蒙古人喜爱饮酒，这种是由自然环境和社会条件所决定的。在他们的酒类中又分为粮食酒、果实酒和马奶酒等三大类。粮食酒主要是受农业地区居民的影响而酿造出来，通常由粮食蒸或煮熟，然后将酒曲粉碎后搅拌在一起，放在特制的容器或窑池里，经过一段时间便会酿造成酒。果酒有葡萄酒、枣酒、桑葚酒等，而以葡萄酒最为重要，初见《蒙古秘史》第281节："朕承担着统治众百姓的重任，但朕却沉湎于酒，这是朕的过错。"此处的酒在原文是"孛儿、答剌孙"，孛儿是13世纪的蒙古人对葡萄酒的称呼，欧洲传教士鲁不鲁乞在蒙哥汗的宫廷中就曾看到过这四种酒，其中就有葡萄酒。忽必烈建元以后葡萄酒成为了宫廷宴会的必备饮料，视其为法酒。法酒就是按照官方规定的配方比例酿造的酒，山西太原的冀宁路是当时法酒的制造中心之一，如明代叶子奇曾记载道："每岁于冀宁等路造葡萄酒。八月至大行山中，辨其真伪。真者不冰，倾之则流注。伪者杂水即冰凌而腹坚矣。其久藏者，中有一块。虽极寒，其余皆冰而此不冰，盖葡萄酒之精液也，饮之则令人透液而死。二三年宿葡萄酒，饮之有大毒，亦令人死。此皆元朝之法酒。古无有也。"[①]在宫廷饮食的著作《饮膳正要》中记载说："葡萄酒，益气调中，耐饥强志。酒有数等，有西番者、有哈剌火者、有平阳、太原者，其味都不及哈剌火者。田地酒最佳。"这里的哈剌火者为现在的新疆吐鲁番地区，此地自古盛产葡萄，味美香甜，是酿造葡萄酒的基地，元代时仍是作为上进宫廷的贡品源源不断地送到大都。在民间，葡萄酒也是可以公开出售的，甚至葡萄的种植也扩大到汉人居地，成为了上层贵族和广大士人喜爱的饮品。元代诗人张昱有诗赞曰："银瓮葡萄春共载，玉鞍骄马日随牵。穹庐一夜迷深雪，忘却朝天是醉眠。"

蒙古人还喜欢饮马奶酒。即使从草原以外引进葡萄酒和粮食酒以后，他们还是对马奶酒情有独钟，蒙哥汗举行的宴会上也多提供马奶酒，有"一百另五辆车子和九十匹马装载着马奶"。元朝建立后，皇帝和贵族都有专门的马群，供应马奶酒，"日酿黑马乳以奉玉食，谓之细乳"。"自诸王百官而下，亦有马乳之供，……谓之粗乳。"[②]皇帝赐给下臣的也是

① 叶子奇：《草木子》卷三下，北京：中华书局1959年5月版，第68页。

② (明) 宋濂：《元史》卷一〇〇《兵志三·马政》，北京：中华书局2000年1月版，第1696页。

马奶酒，如“儒臣奉诏修三史，丞相衔兼领总裁。学士院官传赐宴，黄羊湩酒满车来”。[①]所谓湩酒就是马奶酒。这种嗜好，一般蒙古人当然也是很喜欢的，日常生活中也多离不开。受到这种感染，那些生活在北方的汉族上层人物也逐渐喜欢上这种马奶酒，马奶酒“味似融甘露，香疑酿醴泉。新醅撞重白，绝品挹清玄”。[②]

在元代无论是粮食酒、果实酒还是马奶酒，都是先用发酵法制造，之后再用蒸馏的方法加工，如此便可以得到酒精含量很高的酒液。至于蒸馏法是什么时候传入中国的，现已无法考证，但在元代时全国的酿酒都已广泛采用，那时称这为阿剌吉。

许有壬(1287—1364)《至正集》十六有《咏酒露次解庶斋韵》：“世以水火鼎鍊酒取露，气烈而清。秋空沆瀣不过也，虽败酒亦可为。其法出西域，由尚方达贵家，今汗漫天下矣，译曰阿剌吉云。”蒙古文《格撒尔王传》中列举了八种用阿剌吉（烧酒、白葡萄酒）蒸馏而成的酒。据考证，阿剌吉、轧赖机、阿里乞、哈剌基等名称都是外来语“Arrack”的译音。关于“Arrack”，有学者认为在语源上它是“汗”的同义词，本义为“树汁”，后来发展成植物的液汁自然发酵成的酒，既可指未经蒸馏的树汁及其自然发酵而成的酒，又可用来指经蒸馏而成的酒。“Arrack”在世界各国古代都通行过，写法上稍有不同，如法语“Arac”，德语“Arrck”、“Rack”，荷兰语“Arak”或“Rak”，葡萄芽语“Araca”。[③]元代此法大盛，可以用葡萄酒、枣酒、好酒等设计专门的蒸馏器加以提取，也称酒露、重酿酒。

忽思慧在1330年为元代朝廷编纂《饮膳正要》，其中卷三“米谷品”就提到了用好酒蒸熬取露成阿剌吉。朱德润在1334年家居江苏昆山时，从推官冯时可得到轧赖机酒（阿剌吉酒），说译意是重酿酒（注释：朱德润：《存复斋文集》卷三，《轧赖机酒赋》）。明代医学家李时珍在《本草纲目》

---

① （元）张昱：《辇下曲》，收入柯九思等：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社1988年2月版，第14页。

② （元）许有壬：《上京十咏》，《至正集》卷一六，台北：新文丰出版有限公司《元人文集珍本丛刊》第7册，1985年4月版，第84页。

③ 吴德铎：“阿剌吉与蒸馏酒”，《辉煌的世界酒文代》，成都：成都出版社1993年版。

中认为蒸馏酒始创于元代，他写道 ："烧酒非古法也，自元时始创。其法用浓酒和糟，蒸令汽上，用器承取滴露，凡酸坏之酒，皆可蒸烧。"

蒙古人饮茶是其饮食结构发生变迁的另一个重要标志。早在唐代，茶已经传入了吐蕃和回鹘境内，辽金时代，契丹人和女真人饮茶已成风气，但在漠北东部的蒙古人这种风气还没有传来，仍然是以马奶子、葡萄酒、米酒为主要饮料。随着蒙古人灭金，饮茶习惯也渐已被接受。至元世祖忽必烈在公元1268年开始榷买蜀茶始，饮茶已成为了全国各族各阶层一种共同的嗜好，"夫茶，灵草也。种之则利博，饮之则神清，上而王公贵人之所尚，下而小夫贱隶之所不可阙，诚生民日用之所资，国家课利之一助也。"①

点茶自宋发明以来一直盛行着，元代散曲家李德载在《赠茶肆》小令道："茶烟一缕轻轻飏，搅动兰膏四座香。""黄金碾畔香尘细，碧玉瓯中白雪飞。""龙团香满三江水，石鼎诗成七步才。"可见茶肆中卖茶亦采取"点茶"的形式。

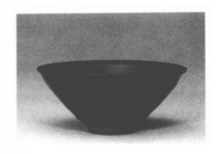
元代的饮茶大约有两种，分"煎茶"和"点茶"形式，前者是以茶芽和水同煎，后者以沸水冲泡茶末。北方多以点茶为主，到了南方则变成了以煎茶为多。元末王祯在《农书》中也描述了"煎茶"的讲究，认为"凡茗煎者，择嫩芽，先以汤泡去熏气，以汤煎饮之，今南方多效此"。

宋代饮茶多用盏，盏是一种小碗，敞口小足。根据传世器物看，有黑釉、酱釉、垂釉、青白釉及白釉五种，而以黑釉为主。由于宋代风行"点茶"、"斗茶"，而黑釉盏这一款茶具就格外盛行。蔡襄在《茶录》中谈到的建安斗茶时，认为斗茶先斗色，茶色是以白色为上，自然黑色就更适宜斗茶，更能衬托出茶色的白，但到了元代则以青白盏代替了黑盏。这种茶具的变化也能反映出饮茶方式的改变。

元代虽然还存在着"点茶"，但"煎茶"日益增多，特别是在南方极为盛行。即使号称为点茶的，但已加入了许多异族元素。如天历三年(1330)《饮膳正要》中，"兰膏"、"酥签"、"建汤"三种点茶法，前两种都是加入香料与酥油甚至面粉调成，只有最后一种还保留了宋代点茶的方式，宋代点茶法已经名存实亡。

"择上等嫩芽，杂脑子、诸香膏油，调和如法，印作饼子制样，任

① (元) 王祯：《东鲁王氏农书译注》，上海：上海古籍出版社1994年12月版，第583页。



宋代　黑釉盏

巧候乾，仍以香膏油饰之。”这种制茶法是三种制茶法中最贵的一种，曰蜡茶。至明代时才“全用叶茶”（《类聚名物考》）。如内蒙赤峰元宝山元墓东壁壁画中就有一幅生活图，上绘一人用石臼碾茶，旁有一案，案上陈列汤瓶、茶瓶、茶盏、茶筅等茶具，都是“点茶”必用的器具。[①]

宫廷饮茶，那是极为讲究的，茶要贡品，品相也要好，水要特定的泉水，大老远地送来。据《饮膳正要》记载，元代宫廷里大约有18种茶，有枸杞茶、玉磨茶、金字茶、范殿帅茶、紫笋雀舌茶、女须儿茶、西番茶、川茶、藤茶、夸茶、燕尾茶、孩儿茶、温桑茶、清茶、炒茶、兰膏、酥签、香茶。

这些茶或出自四川，或出自江浙、江西等地，其中的“金字茶”为江南湖州制造、“范殿帅茶”系江浙庆元路制造。值得注意的是，蒙古族喝茶喜欢往里添加调味品，如西番茶、炒茶、兰膏、酥签就是用茶和酥油混合制作而成，制造出奶茶的味道，反映了北方游牧民族的饮食特征。

在药用功效方面奶茶有解除疲劳、促人兴奋、增强食欲、帮助消化、降低血压、防止动脉硬化等作用。虽然茶是由汉地传入蒙古人的社会生活中，但经蒙古人或其他民族改造加工后创制的兰膏茶、酥签茶随着南北的统一，逐渐又受到了汉人的青睐。如元杂剧《吕洞宾三醉岳阳楼》，戏中茶坊所卖的茶汤里就有酥签茶一种，顾客喝完道：“郭马儿，你这茶里面无有真酥。”

元代的饮料还有汤、舍里别和树奶子，其做法一般都是往里添加鲜果品或花或药材调和而成。汤的制作，一般是将各种原料研合成细末或煎为膏泥，饮用时沸汤点服，或者直接用沸水冲泡饮用。这汤中有的加盐，有的就添加蜜或糖，或者干脆什么不加，原汁原味。舍里别是阿拉伯语sharbah的音译，汉文中有的就直译为渴水、解渴水，这也是用各种果品制作的，常用的果品有宜母子（即柠檬）、木瓜、橙、杨梅、葡萄、樱桃、石榴等。舍里别原来是风行于阿拉伯的一种饮料，先传到中亚，再传入中国。

① 项春松：《内蒙赤峰市元宝山元墓壁画》，《文物》1983年第4期。

镇江、泉州、广州等处为制造贡品舍里别的地方，后民间也大量仿制。大医学家朱震亨说舍里别“皆取时果之液，煎熬如汤而饮之。……南人因名之曰煎。味虽甘美，性非中和。且如金樱煎之缩小便，杏煎、杨梅煎、蒲桃煎之发胃火，积而久之，湿热之祸有不可胜言者。仅有桑椹煎无毒，可以解渴”。[①]至于树奶子，就是白桦树汁，据波斯史家拉施特《史集》记载，森林中的蒙古人“用白桦和其他树皮筑成敞棚和茅屋，并以此为满足。当他们割开白桦树时，其中流出一种类似甜乳之[汁]，他们经常用来代替水喝”。[②]白桦树汁其味辛稠可爱，但多取会造成树木枯瘁而死。

在饮食方面，汉地民众还是多以米、面为主食。“烧饼”则是元代颇受欢迎的面食，其做法为：“每面一斤，入油两半，炒盐一钱，冷水和搜，轱辘捶研开，鏊上煿待硬，缓火内烧熟用，极脆美。”[③]文献还记载有不少的花样，如黑子儿烧饼、牛奶子烧饼、芝麻烧饼、黄烧饼、酥烧饼、硬面烧饼等。这黑子儿烧饼来自于维吾尔，黑子儿称为黑种草子，作 siyadan，汉译为“斯亚旦”，据《维吾尔药志》云：“补脑肾，治喘咳，下乳通经，利尿。用于胸闷气促，咳嗽气短，头晕浮肿，经闭，少乳；长期服用可使白发变黑。”[④]可见这黑子儿可是好东西，疗用价值大，所以烧饼不仅为宫廷贵族喜好，也备受普通百姓的青睐，它价廉物美，商人出外做贸易携带也方便，冷时可去炉里烤烤就食。这种习俗甚至还播及到高丽国。

元人喜欢吃糖。糖有砂糖、饧糖和白沙糖等几种。砂糖，有黑、白之分，由甘蔗汁熬制而成。在元代宫廷饮食中糖是最主要的调味品。《饮膳正要》规定需要添加糖为佐料的食品有：木瓜汤、桂沉浆、荔枝膏、梅子丸、五味子汤、人参汤、木瓜煎、香圆煎、紫苏煎、金橘煎、樱桃煎、石榴浆、五味子舍儿别等，除了往汤里放糖之外，在制作饼的时候也往里放砂糖，如答必纳饼儿、官桂渴忒饼儿、渴忒饼儿，都是掺入糖的。《居家必用事

---

①（元）朱丹溪：《局方发挥》，转引自陈高华、史卫民著《中国风俗通史》元代卷，上海：上海文艺出版社 2001 年 11 月版，第 52 页。

②（波斯）拉施特：《史集》卷一第 1 分册，北京：商务印书馆 1983 年 9 月版，第 203 页。

③（明）高濂：《遵生八笺》卷一三，成都：巴蜀书社 1992 年 3 月版，第 825 页。

④ 刘勇民等：《维吾尔药志》上册，乌鲁木齐：新疆人民出版社 1986 年 7 月版，第 404 页。

类全集》庚集《饮食类·回回食品》中还记录了制作方法，“红豆焙熟，研烂淘去皮，小蒲包滤极干，入砂糖，食香搦馅脱，或面剂开放此馅造，澄糖千叶蒸饼。”从文字里就透露出味道的饴香。还有“七宝卷煎饼”、“古剌赤”、“炸骨头”等都是往里添加砂糖的。

砂糖具有“主心腹热胀，止渴明目”的功效，故可入药治病。砂糖在元代尚属希罕物，一般人还真不好搞到。如《元朝名臣事略》卷七《平章廉文正王》说：“王疾大作，上遣医三人诊视，或言须砂糖作饮良，时最艰得。王弟某求诸阿合马，与之二斤，且致密意，王推著在地，曰：‘使此物果能活人，吾终不以奸人所遗愈疾也。’上闻，特赐三斤。”[①]只是特权的人才能有如此神通。元政府在杭州设置了砂糖局，其技术和生意为穆斯林人和犹太人所掌握，那时称犹太人为“主鹘”，另外也另有“术忽”、“竹忽”、“石忽”之说。意大利旅行家马可·波罗(Marco Polo)曾到过杭州，记载道：“杭州盛产砂糖，当地政府的岁入中，取之于砂糖的占相当大比例。甘蔗在杭州及其附近均有种植，并在当地提炼。”[②]马可·波罗泛舟西湖之乐时，看到西湖上的游船“有窗可随意启闭，由是舟中席上之人，可观四面种种风景。最好的美酒上来了，最佳的糖果上来了，这样，游湖的人们一起同乐，因为他们已经忘却了一切，只是尽情地享受人生之乐，只是尽情地享受共宴之乐”[③]。摩洛哥旅行家伊本·白图泰(Ibn Batuta)也曾到过杭州旅游：“杭州(Al–Khansa)犹太人颇多，形成聚落。城中第二区有城门曰‘犹太门’。”这些描述可以佐证汉文史料中有关主鹘、回族富商的记载。显然，这些主鹘人必定利用杭州附近的甘蔗资源生产比汉地原产砂糖质量更高的砂糖。除了杭州以外，在元代制造白砂糖的另一个地方是福建泉州的永春。据马可·波罗记载，永春(Unguen)在元代并入蒙古版图以前，不知精炼白糖的技术，只能生产赤糖。入元以后，来自巴比伦的制糖匠在这里传授了用木炭灰脱色的技术，使这里成为蔗糖的生产地，供应大都的蒙古宫廷食用。[④]

---

① (元) 苏天爵辑撰：《元朝名臣事略》(姚景安点校本)，北京：中华书局1996年8月版，第136页。

② 《马可波罗寰宇记》穆勒(A.C.Moule)和伯希和(Paul Pelliot)英译本(Marco Polo:The Description of the world)卷一，伦敦1938年版，第341页。

③ 龚缨晏：《马可波罗对杭州的记载》，《杭州大学学报》1998年第1期。

④ 《马可波罗寰宇记》，穆勒、伯希和英译本，卷一，伦敦1938年版，第347页。

二、发式与服饰

每个民族所繁衍生息的自然环境和他们所生存的经济生活形态以及历史文化传统与其他民族的文化交流等因素决定了该民族的服饰习俗特点。蒙古族为草原游牧民族，他们的服饰与蒙古高原沙漠绿地、寒冷气候和游牧狩猎等经济生活紧密相联。随着元帝国的建立和与比邻民族来往的加强，蒙古族服饰也发生了不少变化。蒙古族服饰也同样影响了其他民族服饰文化。

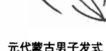
发式。由于元代蒙古人的发式极为特殊，故各种文献中记述较多。男人的发式，赵珙《蒙鞑备录》："上至成吉思汗，下及国人，皆剃婆焦，如中国小儿留三搭头在囟门者，稍长则剪之，在两下者，总小角垂于肩上。"[①] 郑思肖《心史·大义略叙》也有详细的记载："鞑主剃三搭辫发……三搭者，环剃去顶上一弯头发，留当前发，剪短散垂；却析两旁发，垂绾两髻，悬加左右肩衣袄上，曰不狼儿。言左右垂髻，碍于回视，不能狼顾。或合辫为一，直拖垂衣背。"

加宾尼对蒙古男人发式描述甚详。加宾尼说，在头顶上，他们像教士一样把头发剃光，剃出一块光秃的圆顶，作为一条通常的规则，他们全部同样地把头发剃去三指宽，而这样剃去的地方就同上述光秃圆顶连结起来。在前额上面，他们也都同样地把头发剃去二指宽，但是，在这剃去二指宽的地方和光秃圆顶之间的头发，他们就允许它生长，直至长到他们的眉毛那里；由于他们从前额两边剪去的头发较多，而在前额中央剪去的头发较少，他们就使得中央的头发较长；其余的头发，他们允许它生长，像妇女那样；他们把它编成两条辫子，每个耳朵后面各一条。[②]至于蒙古妇女的发式，文献中记载较少。鲁不鲁乞说，在结婚以后，妇女就把自头顶当中至前额的头发剃光，…并把两边头发编成两条辫子，垂于两肩及胸前。结婚前无须把头顶的发剃光，编发与已结婚女子同。[③]直到如今，蒙古族未婚妇女将头

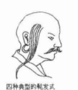
① 赵珙：《蒙鞑备录》，王国维笺证本，《王国维遗书》第8册，上海：上海古籍书店1983年9月版，第182页。

② 约翰·兰诺普·加宾尼：《蒙古史》，收入（英）道森编，吕浦译，周良霄注：《出使蒙古记》，北京：中国社会科学出版社1983年10月版，第7页。

③ 《鲁不鲁乞东游记》，（英）道森编，吕浦译，周良霄注：《出使蒙古记》，北京：中国社会科学出版社1983年10月版，第119页。

元代蒙古男子发式






四种典型的髡发式



元代孩童扎巾发式



元代女子双环髻发

元代发型别具一格

发中分，编成两条发辫，垂于胸前，可能是古代 shibelger 的遗风。

元代汉地的妇女则是以髻、鬟为主，且喜欢云髻高梳，主要有云髻、双丫髻、盘龙髻、倭堕髻、双垂髻、包髻等流行式样，这在元曲诗词方面也多有反映，如徐再思《凭阑人 · 春情》云：“髻拥春云鬆玉钗，眉淡秋山羞镜台。”描绘了云髻的美丽，如春云一样的稠密，这一点早在《诗经 · 鄘风 · 君子偕老》中就有描述：“鬒发如云，不屑髢也。”“鬒”意为头发稠而黑，“髢”意为假髻。这句古诗赞美了稠密而黑的头发有如云彩，拥有这样一头美发便不屑于使用假的发髻了。

盘龙髻也是主要的流行式样。杨维祯《古乐府 · 贫妇谣》中记有“龙蟠有髻不复梳，宝瑟无弦为谁御”之句。此外，元代妇女的发型还有低鬟、垂髻等。元代的少女喜爱双髻式样，头后分扎两髻，左右各一，有“江南女儿年十五，两髻丫丫面粉光”之句，结了婚的妇女多爱包髻，也别有一番风韵，“包髻团衫别样妆”。



元代服饰

蒙古族男子的“剃婆焦”发式虽说不上是什么新鲜时尚之物，但属于传统风俗之内，也展示了游牧民族的剽悍性格，随着元帝国的建立及蒙古族又作为社会第一等级的因素影响下这种发式自然也播及全国，从元代剃匠书《净发须知》中就可知当时作为行业的标准式样是如何规定的，“按大元体例，世图变故，别有数名。还有一答头、二答头、

三答头、一字额、大开门、花钵焦、大圆额、小圆额、银锭、打索绾角儿、打辫绾角儿、三川钵浪、七川钵浪、川著练槌儿。还那个打头，那个打底：花钵椒打头、七川钵浪打底；大开门打头，三川钵浪打底；小圆额打头，打索绾角儿打底；银锭样儿打头，打辫儿打底；一字额打头，练槌儿打底。”①

作为附属国来说，蒙古族的习俗影响也很大。蒙古时代的高丽和波斯等受到蒙古直接或间接控制的地方一律流行辫发。在元世祖忽必烈执政初年，对高丽还有“衣冠从本国之俗”，“风俗一依旧制，不须更改”的承诺。但在议和之后，两国关系日益密切，使臣来往频繁。加上高丽王朝元宗的儿子忠烈王入质蒙古，且娶忽必烈之女忽都鲁揭里迷失公主为妃。忠烈王在元时，即行胡服辫发，某次归国即此番装扮（见《高丽史》世家二十七元宗十三年三月条“世子知之，不得已请于帝。国人见世子辫发胡服，皆叹息，至有泣者”）。1274年他归国继承王位后，主张尽快实行辫发、胡服，叱责国人中没有辫发者，并从大臣开始实行辫发。同年十月忽都鲁揭里迷失公主赴高丽，前往迎接的大将军朴球等已模仿国王“开剃”。十二月，大臣宋松礼、郑子玙等率先“开剃”，其余臣僚遂纷纷效仿。

其实，早在元宗时就有人劝元宗“效元改形易服”。元宗回答说，我不忍心一下子改变祖宗家风，我死后你们怎么办都可以。果然，到忠烈王四年（1278）时，高丽已是“自宰相至下僚无不开剃，唯禁内学馆不剃”。时隔不久，学生也一律剃发，改留蒙古发式。四年后向国内颁布了辫发的命令：“忠烈王四年二月，令境内皆服上国衣冠开剃。蒙古俗顶至额。方其形留发其中。谓之开剃。”一直到1387年，朝鲜废除辫发、胡服之令，开始服大明衣冠为止，约110年间，朝鲜官吏、学生等皆是辫发。

服饰。关于13世纪蒙古人的衣著服饰，见于南宋使臣彭大雅的记载：“其冠被发而椎髻，冬帽而夏笠。妇人顶‘故姑’，其服右衽而方领，旧以毡、毛、革，新以紵丝、金线，色以红紫绀绿，纹以龙凤，无贵贱等差。”②这里“故姑”就是顾姑冠，在元代蒙古人衣着中，顾姑冠

① 《永乐大典》卷一四一二五，北京：中华书局1986年6月版，第9180页。

② 彭大雅撰、徐霆疏证：《黑鞑事略笺证》，《王国维遗书》第13册，上海：上海古籍书店1983年9月版，第86页。


元代贵族服饰。戴顾姑冠、穿交领织金锦袍的皇后。

是一种极为特殊的首饰。顾姑冠是蒙古语kükül之译语，还有罟罟、括罟、故姑、罟姑、故故、固姑、姑姑、罟罛、罟冠等多种译写。又据《元朝秘史》等文献记载，顾姑冠亦称孛黑塔，是蒙古语bogta之音译。

蒙古妇女结婚后一定要戴顾姑冠的。意大利传教士约翰·普兰诺·加宾尼曾经到过蒙古帝国驻军，著书说道："已经结婚的妇女……在她们头上，有一个以树枝或树皮制成的圆的头饰。这种头饰有一厄尔高，其顶端呈正方形；从底部至顶端，其周围逐渐加粗，在其顶端，有一根用金、银、木条或甚至一根羽毛制成的长而细棍棒。这种头饰缝在一顶帽子上，这顶帽子下垂至肩。这种帽子和头饰覆以粗麻布、天鹅绒或织锦。"①

关于顾姑冠的形制，《蒙鞑备录》曰："凡诸酋之妻，则有顾姑冠，用铁丝结成，形如竹夫人，长三尺许，用红青锦绣或珠金饰之，其上又有杖一枝，用红青绒饰之。"②《黑鞑事略》："其故姑之制，用画木为骨，包以红绢金帛，顶之上用四五尺长柳枝或铁打成枝，包以青毡，其向上人则用我朝翠花或五彩帛饰之，令其飞动，以下人则用野鸡毛。"根据上述各家有关描述，早期蒙古妇女所戴顾姑冠的材料，以蒙古土产的桦树皮、柳条、毡、野鸭、鹤等的羽毛之类为之。其实体而言，最初系在树皮（桦树皮）制作的圆筒形的顶上饰以鸟兽的羽毛。当然，戴此头饰者的社会地位、经济地位的不同，装饰也有所差异的。但此时的顾姑冠仍然是一种适用于狩猎游牧民族的较为原始的高帽。待至蒙古兴起，建立帝国，欧亚各地丰富的特产品、贵重物品，源源不断地流入大元帝国乃至蒙古本土。珍奇华丽的金、银、珠玉以及竹，珍珠、绢布、孔雀

① 约翰·兰诺普·加宾尼：《蒙古史》，收入（英）道森编，吕浦译，周良霄注：《出使蒙古记》，北京：中国社会科学出版社 1983 年 10 月版，第 8 页。

② 《蒙鞑备笺证略》，《王国维遗书》第 13 册，上海：上海古籍书店 1983 年 9 月版，第 186 页。

的羽毛都可以成为制作顾姑冠的材料。

到了元代，顾姑冠（或罟罟冠）仍然在宫廷和蒙古贵族妇女中流行，“元朝后妃及大臣之正室，皆带姑姑衣大袍，其次即带皮帽。姑姑高圆二尺许，用红色罗盖，唐金步摇冠之遗制也”。[①]其形象与制作方法，元人熊梦祥在《析津志辑佚》中描述得最为仔细：“罟罟，以大红罗幔之。胎以竹，凉胎者轻。上等大，次中，次小。用大珠穿结龙凤楼台之属，饰于其前后。复以珠缀长条，缘饰方絃，掩络其缝。又以小小花朵插带，又以金累事件装嵌，极贵。宝石塔形，在其上。顶上有金十字，用安翎筒以带鸡冠尾。出五台山，今真定人家养此鸡，以取其尾，甚贵。罟罟后，上插朵朵翎儿，染以五色，如飞扇样。先带上紫罗，脱木华以大珠穿成九珠方胜，或叠胜葵花之类，妆饰于上。与耳相联处安一小纽，以大珠环盖之，以掩其耳在内，自耳至颐下，光彩眩人。环多是大塔形葫芦环，或是天生葫芦，或四珠，或天生茄儿，或一珠。又有速霞真，以等西蕃纳失今为之。夏则单红梅花罗，冬以银鼠表纳失，今取其暖而贵重。然后以大长帛御罗手帕重系于额，像之以红罗束发，峨峨然者名罟罟。以金色罗拢髻，上缀大珠者，名脱木华。以红罗抹额中现花纹者，名速霞真也。”[②]其富丽之概，远非蒙古早期可比。

一般来说，顾姑冠为已婚贵族妇女的头饰，但也有下层官员之妇女以及异族妇女所戴者，当然形制或装饰较简陋。《事林广记 · 服用原始》曰：“固姑，今之鞑靼、回回妇女戴之，以皮或糊纸为之，朱漆剔金为饰，若南方汉儿妇女，则不得戴之。”从上述材料可知，回族等其他民族妇女被允许佩戴顾姑冠，而南方的汉族妇女却不可以，故此在江南地区如有佩戴其冠往往会引起轰动，视为奇观，陶宗仪曾写过这样一首咏胡妇诗，就记载了围观的情景：“双柳垂鬟别样梳，醉来马上倩人扶。江南有眼何曾见，争卷珠帘看固姑。”[③]

① （明）叶子奇：《草木子》卷三下，《杂制篇》，北京：中华书局1959年5月版，第63页。

② （元）熊梦祥：《析津志辑佚》，北京：北京古籍出版社 1983年9月版，第205页。

③ （元）陶宗仪：《南村辍耕录》卷八《聂碧窗诗》，北京：中华书局2004年4月版，第103页。



元代帝王元成宗

顾姑冠也有实物出土，1974年，内蒙古文物考古队发掘四子王旗乌兰花镇王墓梁元代汪古部贵族陵园时，发现了数量不少的顾姑冠，其中十号墓出土的顾姑冠是由桦树皮筒外面包扎着一层黄纱布，其上有用纸和彩绸扎成的绿色花带，带上蔓、叶、花俱备，还有包着孔雀毛的枣核形饰件，用彩线装饰连缀在黄纱布上。枣核形饰件间又点缀以丝绸做成的涂着金边的云形装饰，在其中一个周围饰着纤细的富有艳丽色彩的孔雀毛花朵的花心，插着一个三四寸的小棍，棍顶连着一个圆木球，球顶端还连着一个十字架。这个顾姑冠上还插满了许多蓝莹莹的闪耀着光彩的孔雀毛。六号墓出土的顾姑冠同样也非常的漂亮，外面包着绚丽多彩的团花绸，上系一对錾有精美花纹的金筒以及铁制云形饰片和圆形铁十字架。此外，有的顾姑冠上的丝绸织物上还印有“寿”字，装饰品则有各式松石、琥珀制成的串珠。

元代蒙古男子也十分讲究戴帽。一般多为“冬帽而夏笠”[①]、“顶笠穿靴”[②]。“官民皆带帽，其簷或圆，或前圆后方，或楼子，盖兜鍪之遗制也。其发或辫，或打纱练椎，庶民则椎髻。”[③]笠子为夏天所常戴，其檐有宽有窄，其顶有尖有圆，有的还要加帔，常见的笠子为跋笠冠，上有圆顶，顶下有圆帽檐，形如钹状，故名钹笠，笠后也可加帔，元代帝王中元成宗和仁宗就是喜欢戴这种笠子。在元代，皇帝的帽式是严禁仿制的，不允许百姓跟风，否则以法治罪，如元成宗时，工匠为他缝制一顶新式黑细花儿斜皮帽，成宗随即下令：“今后这皮帽样子休做与人者，

① 彭大雅撰、徐霆疏证：《黑鞑事略笺证》，《王国维遗书》第13册，上海：上海古籍书店1983年9月版，第86页。

② （南宋）郑思肖：《心史·大义略叙》，《郑思肖集》，上海：上海古籍出版社1991年5月版，第61页。

③ （明）叶子奇：《草木子》卷三下《杂制篇》，北京：中华书局1959年5月版，第61页。

与人呵，你死也。如今街下休做者，做的人、戴的人交扎撒里入去者（按法律治罪）。”[1]武宗时也下令工匠不准私自仿制他的帽式，“这个缝皮帽的人，刁不剩驸马根前我带的皮帽样子为甚么缝与来？”“今后我带的皮帽样子，街下休交缝者。这缝皮帽底人分付与留守司官人每，好生街下号令了呵，要罪过者。”此外还做出规定：“金翅雕样排花，金翅雕样皮帽顶儿，今后休交做，休交诸人带者；做的人根底，要罪过者；戴着的人根底夺了，要罪过者。”[2]有时笠帽上还装饰有金银珠玉，史载元朝皇帝帽上就镶嵌着一颗价值有14万锭的玉石。时人曾有“北人华靡之服，帽则金其顶，袄则线其腰，靴则鹅其顶”[3]之说。这种习俗既是对北方民族服饰文化的体现，同时也反映出元代上层社会的奢华习气。其实这种风气的转变是因为蒙古人入主中原之后，受到汉族及其他少数民族服饰文化影响，首饰也发生了很大变化。

元人有时喜在帽子插花来装饰自己，“昨日官家清宴罢，御罗轻帽插珠花”。除了插花，还有其他材制的帽子，如“好水獭毛毡儿、貂鼠皮簷儿、琥珀珠儿西番莲金顶子，红玛瑙珠儿”等饰件。

长袍，蒙古语称 deel 或 terlig。西方传教士柏朗·嘉宾，对他所见到的蒙古人衣着描述尤为详尽：“无论是男还是女，他们的服装都是根据同一式样而裁缝。他们不使用风帽和披肩，也不穿长皮袄；而是穿有硬挺织物、大红色衣料或华盖布做成的制服，其制作方法如下：这种衣服由上而下开口，在胸部以衣里加固。这种制服紧紧在左部由唯一的一颗纽扣固定，右侧有三颗扣子；衣服在左侧开口，一直开到袖子。各种毛皮大衣也都根据同一样式裁制，外套短皮袄的毛皮露在外面，同时也在身后开口，另外还有一条摆从背部一直拖到膝盖。”[4]

他还说，结了婚的女人“就剃掉头的前半部，并且穿上宽如尼姑道袍一般的外衣，但处处都更大更长，前面敞开，系在右侧”。关于蒙古

---

① 《元典章》卷五八，《工部一·造作一·杂造·新样帽儿休造》，北京：中国广播电视出版社1998年7月版，第2135页。

② 《元典章》卷五八，《工部一·造作一·杂造·禁金翅雕样皮帽儿》，北京：中国广播电视出版社1998年7月版，第2136页。

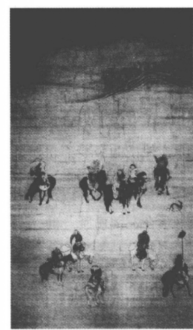
③ （明）叶子奇：《草木子》卷三下《杂制篇》，北京：中华书局1959年5月版，第61页。

④ 耿昇译：《柏朗嘉宾蒙古游纪》，北京：中华书局2002年2月版，第29页。

妇女的衣服，南宋赵珙也特别指出："又有大袖衣，如中国鹤氅，宽大曳地，行则两女奴拽之。"[①]

制造袍服的材料有多种。"旧以毡毳革，新以纻丝金线色以红紫绀绿，纹以日月龙凤，无贵贱等差。"[②]由各种皮毛制成的袍子，蒙古人称为"答忽"，也译作"搭护"，形制一般为对襟无领，后下摆处开叉，款式肥大。蒙古贵族奢侈之风甚浓，一般穿貂鼠答忽、银鼠答忽，穷人则只能穿狗皮和羊皮的答忽。刘贯道所作的《元世祖出猎图》中忽必烈所穿的就是由紫貂缘领银鼠答忽，元代所崇尚的制皮料主要为银狐皮、猞猁皮、银鼠皮、紫貂皮等。另外，青鼠、青貂鼠、山鼠、赤鼠、花鼠、火鼠的皮毛，猫科动物如狮、虎、豹、狸等的皮毛也被人们拿来缝制衣服。据说在大汗的寝帐里则布满"银鼠皮及貂皮，是为价值最贵最美丽之两种皮革。盖貂袍一袭值价金钱二千，至少亦值金钱一千，鞑靼人名之曰'毛皮之王'。帐中皆以此两种毛皮覆之，布置之巧，颇悦心目"。[③]


元代帝王仁宗


元世祖出猎图

系腰，蒙古语称 büse。蒙古袍和系腰是相配的。因为系腰是权威的象征，因此，一般情况下，蒙古男人穿袍子多束腰带。难怪叶子奇《草木子》卷之三下《杂制篇》称：

① 赵珙：《蒙鞑备录》，王国维注《蒙古史料校注四种》北京：清华学校研究院刊行 1926 年 4 月，第 13 页。

② 彭大雅撰、徐霆疏证：《黑鞑事略笺证》，《王国维遗书》第 13 册，上海：上海古籍书店 1983 年 9 月版，第 209 页。

③ 冯承钧译：《马可 · 波罗行记》，上海：上海书店出版社 2000 年 3 月版，第 232 页。

"帽子系腰，元服也。"流传至今的一些元代绘画作品也证明了上述说法。

从质料看，元代蒙古人系腰，除上述金、银、玉、角以外，无非是皮或各种布帛而已。当时蒙古普通牧民以羊牛皮作腰带。金、银、玉系腰必然是少数那颜贵族所有。蒙古人系腰带，颜色与袍子相协调。男子一般"用红、紫帛捻成线，横在腰上，谓之腰线，盖欲马上腰围紧束，突出彩艳好看"。[①]而蒙古妇女们则"用一块天蓝色的绸料在腰间把她们的长袍束起来，用另一块绸布束着胸部，并用一块白色绸料扎在两眼下面，向下挂到胸部"。[②]男子系腰处也多佩腰刀，颇洒脱威武，叶子奇《草木子》卷之三下《杂制篇》："北人茶饭重开割。其所佩小篦刀，用镔铁定铁造之。价贵于金，实为犀利。王公贵人皆佩之。"

质孙服，是元代朝廷中最具特色的服饰。"质孙"是蒙古语jisun的意译，又作"只孙"、"济孙"、"直孙"等，意思为颜色。"质孙，汉言一色服也，内庭大宴之服。冬夏之服不同，然无定制。凡勋戚大臣近侍，赐则服之。下至于乐工卫士，皆有其服。精粗之制，上下之别，虽不同，总谓之质孙云。"[③]每逢重大节日和活动，宫廷总要举办宴会来招待宗室贵族以及大臣，而参加者都必须着质孙服，"国有朝会庆典，宗王大臣来朝，岁时行幸，皆有燕飨之礼。……与燕之服，衣冠同制，谓之质孙，必上赐而后服焉。"[④]

质孙的形制是上衣连下裳，衣式较紧窄且下裳亦较短，在腰间作无数的襞积，并在其衣的肩背间贯以大珠。质孙服是元代达官贵人地位和身份的象征，皇帝所赐质孙服，多以显示对臣僚的宠爱，受赐者往往以此为荣。按照参加质孙宴人的地位的不同，质孙服的结构可分为两类：一类是帝王、大臣、贵族等上层社会的人士所穿的没有"细摺"的腰线袍以及直身放摆结构的直身袍；另一类是在质孙宴上服务于这些上层人

---

① 彭大雅撰、徐霆疏证：《黑鞑事略笺证》，《王国维遗书》第13册，上海：上海古籍书店1983年9月版，第209页。

② 约翰·兰诺普·加宾尼：《蒙古史》，收入（英）道森编，吕浦译，周良霄注：《出使蒙古记》，北京：中国社会科学出版社1983年10月版，第8页。

③（明）宋濂：《元史》卷七八《舆服志一》，北京：中华书局点校本1976年4月版，第1938页。

④（元）苏天爵：《元文类》卷四一《杂著·燕飨》，长春：吉林人民出版社1998年10月版，第704页。

物的乐工、卫士等所穿的辫线袍。

穿着质孙服是非常有讲究的，搭配要合理，不是随意穿着，《元代·舆服志》则记载了元朝皇帝冬季穿着的质孙服有十一等：

穿纳石失（金锦）服，配金锦暖帽。穿怯绵里（剪绒）服，配金锦暖帽。穿大红、桃红、紫蓝、绿宝里等服，则戴七宝重顶冠。服红、黄粉皮，则冠红金答子暖帽。服白粉皮，则冠白金答子暖帽。服银鼠，则冠银鼠暖帽，其上并加银鼠比肩。而夏季穿着搭配更是多达 15 种，如穿答纳都纳石失服（缀大珠于金锦），配宝顶金凤钹笠。

身着质孙服参加宫廷宴会的，称为“质孙宴”或“诈马宴”，宴会上的着装有着严格的规定，首先是参加宴会的人，要穿同一色的质孙服，并且每日要换一次衣服，所以皇帝、贵族和大臣的质孙服都有多套备换。马可·波罗对此事也颇有兴趣：“大汗于其庆寿之日，衣其最美之金锦衣。同日至少有男爵骑尉一万二千人，衣同色之衣，与大汗同。所同者盖为颜色，非言其所衣之金锦与大汗衣价相等也。各人并系一金带，此种衣服皆出汗赐，上缀珍珠宝石甚多，价值金别桑确有万数。此衣不止一袭，盖大汗以上述之衣颁给其一万二千男爵骑尉，每年有十三次也。每次大汗与彼等服同色之衣，每次各易其色，足见其事之盛，世界之君主殆无有能及之者也。……此种袍服上缀宝石、珍珠及其他贵重物品，每年并以金带与袍服共赐此一万二千男爵。金带甚丽，价值亦巨，每年亦赐十三次，并附以名曰不里阿耳之驼皮靴一双。靴上绣以银丝，颇为工巧。”[①]

宫廷宴会上这样身着一色的服饰倒也颇为壮观，真可谓“千官一色真珠袄，宝带攒装稳称腰”，[②]“千官万骑到山椒，个个金鞍雉尾高。下马一齐催入宴，玉阑干外换官袍。”[③]

元人周伯琦的《诈马行》详细描述了诈马宴的盛况，“国家之制，乘舆北幸滦京，岁以六月吉日命宿卫大臣及近侍，服所赐济逊（质孙）

① （意）马可·波罗，冯承钧译：《马可·波罗行纪》，北京：中华书局 2004 年 1 月版，第 330—340 页。

② （元）柯九思：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社 1988 年 2 月版，第 3 页。

③（元）杨允孚：《滦京杂咏》，《湛渊遗稿等》后知不足斋丛书，第 124-125 页。

珠翠金宝衣冠腰带，盛饰名马，清晨自城外各持彩杖，列队驰入禁中。于是上盛服御殿临观，乃大张宴为乐，唯宗王、戚里、宿卫、大臣前列行酒，余各以所职叙坐合饮。诸坊奏大乐，陈百戏，如是者凡三月而罢，其佩服日一易。大官用羊两千，嗷马三匹，他费称是。名之曰济逊宴，济逊，华言一色衣也，俗呼诈马宴”。[①]其奢侈与盛大可以想象，在中国历史上都是少见的。

质孙服作为公服的一种，除了参加节日和活动之外，是不允许随意穿着的。“今后百官凡遇正旦朝贺，候行大礼毕，脱去公服，方许与人相贺。”禁止官员身着公服会见客人，穿公服祭祀家庙也是被禁止的。

对于民间的儒生、庶人的穿着，起初没有什么明确限制，所以形成了臣民“靡丽相尚，尊卑混淆”的局面，延佑二年仁宗特别下令，令中书省定立了服色等弟颁布全国。蒙古人和怯薛诸色人不受此条例限制，只是不准着带有龙凤图案的服装而已。“庶人不得服赭黄，惟许服暗花纻丝、丝䌷、绫罗、毛毳。帽笠不许饰用金玉。靴不得裁制花样。首饰许用翠毛，并金钗、錍各一事。惟耳环用金珠、碧甸，余并用银。”[②]规定庶人只能穿用暗花纻丝制作的服装，色彩明亮的服饰不许使用，甚至缎匹的买卖同样也有严格约束。缎匹的尺寸应在五托半之上，幅宽 1.6 尺，御用的缎匹禁止在民间私造，不得在缎子上绣五爪双角缠身龙、五爪双角云袖襕、五爪双角答子、五爪双角六花襕等龙形图案和佛像、西天字等图案，并禁止民间织造、使用柳芳绿、鸡冠紫、迎霜合、栀红、红白闪色、胭脂红等颜色。元廷还多次下令不准在缎匹上交织金纻丝。

此外政府还规定缎匹的质量，“选拣堪中丝线，须要清水夹密”，符合规定长短的缎匹方许买卖。不但纰簿窄短缎匹不许买卖，盐丝药绵、稀疏纱罗、粉饰绢帛、不堪窄布等亦不准买卖。[③]可见在封建等级森严的社会中，社会地位、身世背景不同的人，穿着的服饰也有所不同，衣着往往成

---

① (元) 周伯琦：《近光集》卷一，《诈马行，并序》：《四部丛刊》初编景印之刊本，第 5 页。

②《元典章》卷二九，《礼部二·礼制二·服色·贵贱服色等》，北京：中国广播电视出版社 1998 年 7 月版，第 1110—1112 页。

③ 陈高华等：《中国风俗通史》元代卷，上海：上海文艺出版社 2001 年 11 月版，第 102 页。

为人们身份、阶层的一种标志，各行各业的人物都有自己特定的服饰。

儒生的公服一般是穿茶褐罗窄衫，系黑角束带，戴舒脚幞头。为与常人区别，中书省要求“衣冠所以彰贵贱，表诚敬”，祭孔时必“自备襴带、唐巾”，若与诸生同服，则有失尊卑之序。山西右玉宝宁寺水陆画中就绘有元代儒生的形象，他们身着袍服、头戴唐巾，其中有的还背着剑、琴等物。画中还有土木工匠、郎中医生及占卜算卦之士，他们的衣冠服饰也各不相同。

艺人的服饰同庶人一样，有着规定，但在演出时则可以不受身份的约束，“凡承应妆扮物，不拘上例”。如山西洪洞县广胜寺壁画绘有元人演义图，画中表现的是元代杂剧艺人演出的情景，艺人们身穿不同角色的服饰，颜色各异。艺人在现实生活中，他们处在社会等级的最下面，身隶乐籍，身分世袭，有一定服色规定，不能与平民通婚，必须接受“唤官身”。

唐裙和裙腰儿，是元代民间妇女流行的服饰，文人曾经有“人比前春瘦几分，掩过唐裙”[①]，“款侧金莲，微那玉体，唐裙轻荡，绣带斜飘，舞袖低垂”[②]的描绘。唐裙是汉族地区的传统女装，相对于蒙古族的袍服而言。裙腰儿又称为腰裙，是一般劳动妇女穿的短裙。作为最能显示时尚之物的首饰，元代同样照例规定，汉族妇女只能佩带翠花和金钗各一件，耳环可以用金珠碧甸，其他只能是银饰，禁止滥用珠玉、宝石，于是江南则以玛瑙为原料来制作饰品，故有“玛瑙唯缠丝者为贵，又求其红丝间五色者为高品。谚云‘玛瑙无红一世穷’，言其不值钱也；又言‘玛瑙红多不值钱’，言全红者反贱。唯取红丝与黄白青丝相间，直透过底面一色者佳。浙西好事者往往竞置以为美玩，或酒杯，或系腰，或刀靶，不下数十定，价过于玉。盖以玉为禁器，不敢置，所以玛瑙之作也。……今燕京士大夫往往不尚玛瑙，唯倡优之徒所饰佩，又以为贱品，与江南不同也”。[③]受北方习俗影响，江南地区还流行以“减铁”为装饰品。时

---

① （元）赵显宏：《刮地风·别思》，《全元散曲》，北京：中华书局 2000 年 9 月版，第 1176 页。

② （元）关汉卿：《斗鹌鹑·女校尉》，《全元散曲》，北京：中华书局 2000 年 9 月版，第 178 页。

③ （元）孔齐：《至正直记》卷三《玛瑙缠丝》，《续修四库全书·子部·杂家类》第 1166 册，上海：上海古籍出版社 1987 年 4 月版，第 384-385 页。



山西右玉宝宁寺水陆画　　山西洪洞县广胜寺壁画绘

人曰："近世尚减铁，为佩带、刀靶之饰，而余干及钱塘、松江竞市之，非美玩也。此乃女真遗制，惟刀靶、鞍辔或施之可也，若置之佩带，既重且易生绣。"①

妇人最为讲究装饰品，首饰和头面为常用，由于规定不准多用金、银、翠、珠、玉之类，故简单的铜制品为最多，如杂剧《后庭花》中有一段词说的就是这样的情况："买取一付蜡打成的铜钗子，更和那金描来的枣木梳。"

元朝是一个多民族杂居的时代，民族间相互交流也较为频繁，彼此影响也较为显著。元末，高丽国服饰风靡一时，"宫衣新尚高丽样，方

① (元) 孔齐：《静斋至正直记》卷四《减铁为佩》，《续修四库全书·子部·杂家类》第1166册，上海：上海古籍出版社1987年4月版，第459页。

领过腰半臂裁。连夜内家争借看，为曾著过御前来"。[1]由于元朝与高丽之间有一项特殊的制度即高丽贡女制度，这项制度的实行使得大量高丽贡女进入到元朝的宫廷中，"自至正以来，宫中给事使令，大半为高丽女"，由于高丽女颇有姿色，又善解人意，故多为争宠，京师达官贵人必得高丽女，"然后为名家"。大量高丽贡女的存在，客观上形成了高丽贡女阶层，加上她们颇为受宠，政治生活上也势必占有特殊的位置，她们的举止与服饰对社会也必然会产生一定的影响，"以故四方衣服鞋帽器物，皆依高丽样子"。[2]甚至江南地区也受到此风气的影响，陶宗仪在《辍耕录》中曾记有一则趣事："杜清碧先生本应召次钱唐，诸儒争趋其门。燕孟初作诗嘲之，有'紫藤帽子高丽靴，处士门前当怯薛'之句，闻者传以为笑。用紫色椶藤缚帽而制靴作高丽国样，皆一时所尚。"[3]

① 陈高华点校：《辽金元宫词》，北京：北京古籍出版社1988年2月版，第18页。

② （元）权衡：《庚申外史》，任崇岳笺证本，郑州：中州古籍出版社1991年6月版，第96页。

③ 陶宗仪：《南村辍耕录》卷二《处士门前当怯薛》，北京：中华书局2004年4月版，第346页。

第六节

草根品格的戏曲艺术

最能体现出元代审美风尚的是“元曲”，这是一个时代文艺的标志。“元曲”分杂剧和散曲两部分，其共同的风格特征可以借用明人王世祯所言“劲切雄丽”最为概括，他认为：“曲者，词之变，自金、元入主中国，所用胡乐、嘈杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。而诸君如贯酸斋、马东篱、王实甫、关汉卿、张可久、乔梦符、郑德辉、宫大用、白仁甫辈，咸富有才情，兼喜声律，以故遂擅一代之长。所谓‘宋词、元曲’，殆不虚也。但大江以北，渐染胡语，时时采人，而沈约四声遂阙其一。东南之士未尽顾曲之周郎，逢掖之间，又稀辨挝之王应。稍稍复变新体，号为‘南曲’。高拭则成，遂掩前后。大抵北主劲切雄丽，南主清峭柔远，虽本才情，务谐俚俗。”[①]

元代戏曲艺术包括杂剧和南戏两大系统，相比宋代来说有了很大的发展，其中的杂剧更是元代的创造，成为了这个时代文学艺术的代表。由于戏剧具有娱乐性和民俗性，从宋代始戏剧就在社会生活中扮演了重要的角色，民间演剧活动十分普遍和兴盛，勾栏瓦舍是市民娱乐的场所，昼夜连续演出，观众参与的热情也万分高涨，每每有戏剧演出时常常万人空巷，民间观看演出成为了一种社会习俗。所以说戏剧文化的最显著特征就是它的民间性，而这种民间性体现在，除了有专业演员在城市勾栏或乡村舞台进行商业性演出之外，在市井、民间还活跃着众多业余演员，他们的表演纯出于自娱自乐，而表演的内容，同样具有很强的民间性，一般是“上则朝廷君臣政治之得失，下则闾里市井父子兄弟夫妇朋友之

① （明）王世贞：《曲藻》，见《中国古典戏曲论著集成》第四册，北京：“中国戏剧出版社 1959 年 7 月版，第 25 页。



元杂剧演出壁画



金代杂剧人物。砖雕，高 35–38 厘米。山西稷山化峪金墓出土。

厚薄，以至医药卜筮释道商贾之人情物理，殊方异域风俗语言之不同，无一物不得其情，不穷其态”。[①]

杂剧是我国历代歌舞艺术、讲唱伎艺长期发展而形成的新的戏曲形式。我国戏剧产生于唐代。自宋代开始，一些大城市就曾建立了勾栏、瓦舍，许多民间艺人在里面进行说唱表演。金中都的院本，就是宋代市民文学的继承和发展。元杂剧是在金院本和诸宫调基础上逐步形成的。

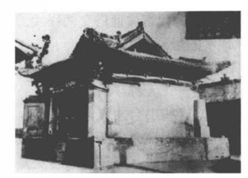
被喻为“作家之多、剧本之丰、艺人之精、演出之盛，不仅是空前的，甚至有些还是后世难以企及”[②]的元杂剧，据考证，当时有记载的剧作家约有九十多人，剧本多达五百余种至上千种，传播区域大概在今天的河北、河南、山东、山西、安徽、浙江、江苏、江西等八省，这其中的汴梁、东平、真定、平阳，则是目前学界比较一致认定的演出集散地，而大都，更是一个辐射全国的杂剧演出中心和传播中心。在当时的南方，扬州、南京、平江、松江、杭州，也是杂剧演出的重要中心城市。随着元军的南下，很多原居北方的剧作家南下，促使了南北作家的交流以及南北曲调交流，也产生了南北合套的剧本。

从城市到乡村，到处都能见到元杂剧在民间演出的踪迹。而城市中的勾栏是杂剧演出的重要场所，“内而京师，外而郡邑，皆有所谓勾栏者。辟优萃而隶乐，观者挥金与之”。[③]演出“日日如是，风雨无

① 胡祗遹：《赠宋氏序》，《紫山大全集》卷八，收入《四库全书》，台北：商务印书馆 1986 年 3 月版。

② 刘荫柏：《元代杂剧史》序，石家庄：花山文艺出版社 1990 年 12 月版，第 1 页。

③ 夏庭芝著，孙崇涛、徐宏图笺注：《青楼集笺注》，北京：中国戏剧出版社 1990 年 10 月版，第 43—44 页。




万荣县四望乡后土庙元代戏台



翼城县武池村乔泽庙元代戏台

阻”，成为了百姓日常生活中主要的娱乐之一。但不少艺人还是四处流动演出以弥补生计，如山西洪洞明应王殿元杂剧壁画上的“大行散乐忠都秀在此作场”字样，以及山西万荣县孤山风伯雨师庙元代戏台石柱上的“尧都大行散乐人张德好在此作场”字样，也能看到艺人流动作场演出的情景。乡村演出，一般设在神庙戏台上举行，乡民观赏也热情高涨，李存在《杂说》一文中述说了民众观看演出的盛况，“河东张生翥尝为余言，翥居钱塘，人为俳优，日聚观至数百人，或千人。其传为慈孝、为节义事者，长幼无不慷慨长叹至流涕，或恸哭不能终观。有是哉！感于人心非小补，岂尽鄙事也。”[①]观赏戏剧成为了元代的社会风尚，而这不仅仅是普遍百姓的喜爱，甚至连蒙古统治者以及上层社会的贵族也是如此。

有元一代，由于异族统治及较少的科举次数与录取人数，对于受过良好的汉族教育、具有较高文化素养的文人来说，绝大部分人还是宁可选择隐居，过着清贫的日子，“无米无钱，失光落彩”，也不愿意效命于蒙古族统治者。“不过，他们走下传统社会阶层的上位而逐渐边缘化的巨创，对后世来说却是一笔不可多得的财富，因为失去一群科举文人并不可惜，拥有一批优秀的剧作家却是值得大书特书的幸事。……元代文人深入民间，接触到真正的社会，阅尽各色人等，遍尝人情冷暖和小人物的喜怒哀乐。虽然他们还秉承传统人士的心态和礼教文化赋予其的知识结构，但价值观、审美观已在不容置疑地发生变化，他们写诗写词

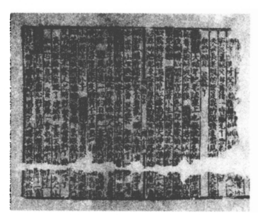
① 李存：《杂说》，《俟庵集》卷一二，收入《四库全书》，台北：商务印书馆 1986 年 3 月版。

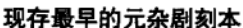


写曲的笔，终于投向了最适宜于宣泄整体性郁愤的代言体通俗文艺样式。激发起对主体生命意义的能动把握与干预现实的强烈愿望。”[①]

在元代有不少文人“下海”，因经济困境而不得不从事剧本的写作，这些人由此就成立了专门的一个组织叫“书会”，人称“书会才人”。据查当时有御京书会、元贞书会、武林书会，这些书会才人混迹民间，他们将广大的社会各方面都纳入视野，尤其是作为社会生活的重要组成部分的民俗文化——衣、食、行、市商、婚姻、游戏、节日等内容更是得到了充分展现，用文人特有的细腻而辛辣的笔锋描述了社会周遭的人和事，甚至是对于社会底层的小商小贩也是给予了同情，哀悯其生活的艰辛以及餐风宿雨身死他乡的悲惨情景；而对于那些具有高德大义的商人，也是以赞美的眼光欣赏之。

杂剧本身就是反映民风民情、人间疾苦的，所以作为俗文化的代表，至元代而又有大量的文人参与，势必使杂剧的文化色彩呈现出一种雅俗结合的美感，近俗而不全俗，能俗而又不失雅，能雅而不纯雅，既有那“碧云天，黄花地，西风紧。北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪”的优美曲词，也有那“动不动便说做官，投到你做官，你做那桑木官，柳木官，这头踹着那头掀；吊在河里水判官，丢在房上晒不干”的市井俚语。真可谓“当雅则雅，当俗则俗，各尽其妙，有文采而不失自然真切”，而这才正是元杂剧雅俗共赏的魅力所在。





现存最早的元杂剧刻本

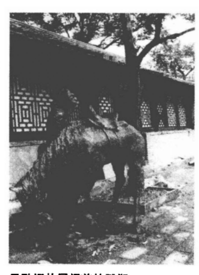


关汉卿画像

① 钟敬文主编：《中国民俗史·宋辽金元卷》，北京：人民出版社 2008 年 2 月版，第 653 页。

明代何良俊在《四友斋丛说》中说："元人乐府称马东篱、郑德辉、关汉卿、白仁甫为四大家。"元杂剧当以关汉卿、马致远、郑光祖、白朴为代表。关汉卿，是元代剧坛最杰出的代表之一，自诩为"蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响当当一粒铜豌豆"的狂放人士，"对元代社会的腐败与黑暗，他广泛反映，深刻揭露；对受迫害者的痛苦经历，他寄予莫大的同情，酣畅抒写；对弱小者抗击罪恶、见义勇为的意识和行动，他给予热情的颂扬"。[①]他的如椽大笔，是推动元杂剧脱离宋金杂剧的"母体"走向成熟的杠杆，是标志戏剧创作走上艺术高峰的旗帜。由于他面向下层，流连市井，受到了生生不息、杂然并陈的民间文化的滋养，因而写杂剧、撰散曲，能够左右逢源、得心应手地运用民间俗众的白话、三教九流的行话，而作品中那些弱小人物的悲欢离合，也流露着下层社会的生活气息与思想情态。他的笔下，塑造了一系列普通人形象，如窦娥、谭记儿、赵盼儿等，她们有不同的样貌、声口和感情，但给予人的形象却是难以忘怀的，如窦娥敢于问天问地的性格让人称赞，"为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地！天也，你错勘贤愚枉做天！"

马致远，号东篱，大都人。他少年时追求功名，未能得志。曾参加元贞书会，与李时中、红字李二、花李郎等合写《黄粱梦》杂剧。明初贾仲明为他写的《凌波仙》吊词，说他是"万花丛里马神仙"。晚年退隐田园，过着"酒中仙、尘外客、林间友"的生活，其逃避现实的厌世态度大大影响了他的创作成就。作品除散曲外，今存杂剧《汉宫秋》、《青衫泪》、《荐福碑》等七种，《破幽梦孤雁汉宫秋》为其代表作，剧中王昭君，集合了中国传统女性的诸多美德，而且还寄托了文人的理想。



马致远故居门前的雕塑

① 袁行霈：《中国文学史·元代文学》，北京：高等教育出版社 2003 年 2 月版，第 271 页。

郑光祖，生活在南方，所作杂剧在当时“名闻天下，声振闺阁，伶伦辈称郑老先生”。所作杂剧可考者18种，现存《周公摄政》、《王粲登楼》、《翰林风月》、《迷青琐倩女离魂》、《无塩破连环》、《伊尹扶汤》、《老君堂》、《三战吕布》等8种。其中，《迷青琐倩女离魂》是他的代表作，剧本以唐朝陈玄祐的《离魂记》小说为素材，其大致情节是：秀才王文举与倩女指腹为婚，王文举不幸父母早亡，倩女之母遂有悔约的打算，借口只有王文举得了进士之后才能成婚，想赖掉这门婚事。不料倩女却十分忠实于爱情，就在王文举赴京应试，与倩女柳亭相别之后，由于思念王文举，倩女的魂魄便离了原身，追随王文举一起奔赴京城。而王文举却不知是倩女的魂魄与他在一起，还以为倩女本人同他一起赴京。因此，当他状元及第三年后，准备从京城启程赴官，顺便打道去探望岳母，便先修书一封告知倩女的父母，王文举偕同倩女魂魄来到了倩女身边，魂魄与身体又合一，一对恩爱夫妻得到团圆。郑光祖在剧中成功地塑造了一个对爱情忠贞不渝，感情真挚热烈的少女形象，因而使这一剧堪与《西厢记》相媲美。清人梁廷枬在《曲话》中称赞此剧曲辞是“灵心慧舌，其妙无对”。王国维则认为“如弹丸脱手，后人无能为役”。（《宋元戏曲史》）



清绘白朴像

白朴在剧本中同样也多写男女恋情，现存的《唐明皇秋夜梧桐雨》，写的是唐明皇与杨贵妃的爱情故事；《鸳鸯间墙头马上》，描写的是一个“志量过人”的女性李千金冲破名教，自择配偶的故事。前者是悲剧，写得悲哀怛恻，雄浑悲壮；后者是喜剧，写得起伏跌宕，热情奔放。这两部作品，历来被认为是爱情剧中的成功之作，具有极强的艺术生命力，对后代戏曲的发展具有深远的影响。白朴放浪形骸，寄情于山水之间，但他却并不可能真正遁迹世外，对现实熟视无睹。加之，他的足迹所至，恰恰是曾经繁

华一时，而今被兵火洗劫变为荒凉的境地。前后景象的对比，更激起他对蒙古统治者的怨恨。他以诗词来宣泄这种怨恨，控诉蒙古统治者的罪恶行径。



王实甫的《西厢记》剧本

此外杂剧家还有个王实甫，著有《西厢记》一部，是在元稹的传奇《莺莺传》基础上创作的，共5本21折。《西厢记》可谓是家喻户晓的一部剧作，在元代就被誉为“新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下夺魁”。自问世七百年以来，被全国多个剧种演唱至今，久演不衰。可关于《西厢记》作者王实甫的生平史料却极为少见。元末钟嗣成所编纂的元杂剧作家传《录鬼簿》，也只说他“名德言，大都人”，列“前辈已死名公才人”等，寥寥数语。

总的来说，元杂剧，作为一种成熟形态的戏剧，作为一种新兴的具有浓郁生活化、世俗化气息的主流艺术，为百姓、文人乃至宫廷贵族等社会各阶层所广泛接受和喜爱，传播于大江南北、城市乡村，甚至元亡以后相当长的时间里，其余绪还在继续流传，娱乐一方。

在南方，戏剧当以南戏为著，自北宋末至南宋初，在东南民间诞生了一种成熟形态的戏剧，主要流传在江南地区和东南沿海各省乃至安徽、江西、湖北、湖南、四川的广大地域，人称南曲戏文、南戏文、南曲或南戏。南宋时期为其发展成熟阶段，至元代而臻于繁荣。徐渭在《南词叙录》一文中云：“其曲，则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士大夫罕有留意者。……永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已，谚所谓‘随心令’者，即其技欤？间有一二叶音律，终不可以例其余，乌有所谓九宫？”

南戏的题材与内容主要有两大类：一类是痛骂负心郎的故事，男子发迹之后抛糟糠之妻或助其成就功名的妓女，这类题材的作品有《赵贞女蔡二郎》、《王魁》、《李勉》、《崔君瑞江天暮雪》、《三负心陈叔文》、《李婉贞落娼》等；另一类讲的是家庭伦理故事，如《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭记》、《琵琶记》。这其中的剧本肯定有某些落难文

人的参与写作，一些北方的杂剧作家自南迁以后，就参与了南戏的创作中，如马致远就创作了《苏武持节北海牧羊记》等。



《琵琶记》，元末南戏，高明撰。写汉代书生蔡伯喈与赵五娘悲欢离合的故事。共四十二出。被誉为传奇之祖的《琵琶记》，是我国古代戏曲中一部经典名著。

南戏出身于民间，内容自然多以风土人情、家常琐事、田间嬉戏及无所不在的男欢女爱为题材。由于戏文粗俗生动，表演大胆泼辣，每每使观者喜之不禁，趋之若鹜，如“采茶戏，亦名三脚班，相传来自粤东，二旦一小花面，所唱皆俚语淫词，近日吾袁州及长沙各处，此风尤炽，乡村彻夜搬演，浅识者多为所迷惑”。（黄启衔《近事录真》）。又如“俗有优伶，专演乡僻男女秽亵之事。歌词俚鄙，音节淫靡，……无赖者恒于夤夜征歌，故曰灯戏，又曰倡灯……近则川之东北郡村邑郭间，筑台竞演，昼夜不分，盈途喧笑，土女聚欢，恬不为怪”（范锴《苕溪渔隐诗稿·蜀产吟》）。“而少年轻薄之子，从中混杂，送目传眉，是足为诲淫之渐。更兼开场作剧，无非谑语狂言，或逞妖艳之情，或传邪僻之态，说真道假，顿起私心，风俗之浇，皆因乎此。”（周祭华《禁夜戏淫词》）故有民谚道，“唱了花鼓十八夜，嫁走寡妇十七人。”所以南戏既得不到更多文人的青睐，又得不到官府的资助，甚至都发出了禁令，譬如陈淳在《上傅寺丞论淫戏》中说道：“某窃以此邦陋俗，当秋收之后，优人互凑诸乡保作淫戏，号乞冬。群不逞少年，遂结集浮浪无赖数十辈，共相唱率，号曰戏头。逐家裒敛钱物，豢优人作戏，或弄傀儡，筑棚于居民丛萃之地，四通八达之郊以广会观者。至市廛近地，四门之外，亦争为之，不顾忌。今秋自七八月以来，乡下诸村正当其时，此风在在滋炽，其名若曰戏乐，其实所关利害甚大：一、无故剥夺民膏为妄费，二、荒民本业事游观，三、鼓簧人家子弟玩物，丧恭谨之志，四、诱惑深闺妇女出外动邪僻之思，五、贪夫萌夺抢之奸，六、后生逞斗殴之忿，七、旷夫怨女邂逅为淫奔之丑，八、州县二庭纷纷起狱讼之繁，甚至有假托报私仇，击杀人

无所惮者。”因而他提出：“按榜市曹，明示约束。并贴四县，各依指挥，散榜诸乡保甲严止绝。”尽管如此，地方戏曲和艺人群体照样日长夜大，其生命力之旺盛一如大地上的野草滋长蔓延。时至清代，民间戏班和艺人的数量猛增，班社林立，艺人辈出。如苏州一地便汇集戏班数以千计，甚至在一些普通的县城（如福建仙游），往往也有六七十个戏班。一时间竞相登台，出奇制胜，其得意处颇有动摇心志、鼓荡民风之势。

第七节

球行天下的游艺娱乐

元代不管是贵族阶层还是平民百姓都酷爱玩球类游戏，它包括马球、步打球和蹴鞠三种项目。

首先是马球游戏。马球兴起于唐代，历经宋、辽、金而不衰，到元代仍然受欢迎。打马球时，采用两队对抗的办法，参赛者骑在马上，手持木制球杆往来奔驰，以击打木球入门，为赢一球。球也作毬，所以当时也称此为打毬或者是击鞠。在蒙古族未入中原前还仅是汉人军阀及其子弟喜爱，进入中原之后很快就对这一项运动发生了浓厚兴趣。由于他们习惯于马上生活，所以对这一项竞技运动情有独钟。统一全国后，马球在宫廷和贵族间仍很流行，"击球者，金之故典，而我朝演武亦自不废"。宫廷每年举办的大型马球比赛活动，一般在端午和重阳两节举行。五月五日，或者九月九日，天气晴好，太子和诸王一帮年轻人就开始相为邀赛。比赛地点一般选在皇城内西华门里的宽敞地方，参加比赛的人，都是些各衙的万户、千户，以及皇家卫队的勇士，其中球技好的，才能上场，球技略逊的，沦为候补。上场队员都选用平时钟爱的上等骏马，马身上装饰着雉尾、缨络，挂着闪闪发光的金属片和铃铛，有的还挂着狼尾等动物皮毛，装饰如画。比赛开始，先由发球的运动员一马前驰，掷大皮缝制的软球子于指定地点，一声令下，群马争骤，各自用长藤做柄的球杖争相去够



这是一幅女子在玩马球游戏的图

球，皮球一旦被人抄起在球棒上，这人赶紧勒转马头，随马疾走如电。技术好的球员，手上挥舞着球棒，将皮球抛接自如，让球始终不会坠地，同时，胯下骏马疾走如故，向球门的方向奔去，率先将球击入球门者为胜。

皇室或者贵族中的年轻人非常喜爱这项运动，他们走到哪里，就将这项运动带到哪里。某一年，镇南王来到扬州，于端午节这一天举行马球比赛，王宫前面搭起了带棚的观赛台，镇南王坐中间，太子、妃子分坐左右。参赛的队员上马，先向王爷致敬，然后比赛开始。胜者受赏，败者受罚，奖品有纱罗画扇等。除了宫廷、军官和贵胄子弟外，民间也有打马球者，如桐庐人徐舫就是一个爱好者，“自幼有侠气，好驰马试剑，兼善球鞠之戏”。

由于打马球受到技术、场地、马匹等条件限制，以及相互邀集也不是太容易，所以除了打马球以外，还流行有“步打球”的活动，又称为“捶丸”。“步打球”就是步行打球，除了不骑马，使用的球和球杖，形制和马球差不多，但不设球门，只在地上掘一个洞，叫做“窝儿”，将球打入“窝儿”为胜。元朝的皇帝也好玩这个，当时有诗人写道：“苑内萧墙景最幽，一方池阁正新秋。内臣尽掘场中地，官里时来步打球。”说是内臣们把皇家禁苑里到处都掘满了“窝儿”，因为没准什么时候，皇上就要来玩步打球了。元代还出现了一部关于步打球的专著，叫做《丸经》，据这部专著介绍，步打球的玩法，和现在的高尔夫球差不多，都是“贵族运动”。

“深宫尽日垂珠箔，别殿何人度玉筝。白面内官无一事，隔花时听打毬声。”这首诗说的是宫内玩步打球游戏的情景。元代宫廷以外的步打球，在高丽的汉语教科书中说得也很明白，见《朴事通谚解》卷下：“咱们今日打球儿如何？咱赌什么？咱赌钱儿。那个新来的崔舍，你也打的么？我怎么打不的？你是新来的庄家，那里会打，不济事，你休问他。我学


明人临《宋人击球图》


在玩步打球的女子

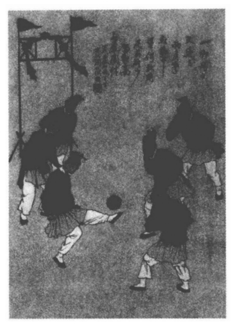
打这一会。将我那提揽和皮带来，拿出毡捧来，借与崔舍打。飞棒杓儿、滚子，鹰嘴、击起球儿都借与你。咱打那一个窝儿？咱且打䟲门窝儿了。打花台窝儿了，却打花房窝儿？咱打不上的，看那一个毡儿老时，着先打。一霎儿，人闹起来，新来的崔舍三回连打上了。别人道：梦着了也。又把一会，崔舍又打上，众人喝采道：我不想这新来的庄家快打，这的唤做人不可貌相，海不可斗量，怎么小看人。崔舍道：哥，你们再也不敢和我打毡么，你十分休小看人，常言道：寸铁入水，九牛之力。”可见这种活动在当时是如何的盛行。

元世祖至元十九年(1282)，宁志老人编写的《丸经》序云：“至宋徽宗、金章宗皆爱捶丸。”可见捶丸游戏至迟成熟于宋徽宗宣和七年(1125)。书中记两位帝王的球杆乃以纯金打造缘边，顶上缀饰玉器，结束球戏后球具不装在球袋而是收藏在锦盒中，即所谓“盛以锦囊，击以彩棒，碾玉缀顶，饰金缘边”，这和今天八九十万一套的高尔夫球杆相比较一点也不显得寒碜。

其次是蹴鞠游戏。我国古代称足球运动为“蹴鞠”，亦称“踢鞠”，古籍中也有写作“蹙鞠”、“鞘鞠”、“踏鞠”的。“蹴”为足踢，“鞠”即皮球，连起来即指古老的以足踢球的游戏。早期的蹴鞠是作为练兵习武、选拔人材的一种方式，战国时代已经流行，后来逐渐扩大为民间的娱乐健身运动。汉刘向《别录》有云：“蹴鞠者，传言黄帝所作，或曰起战国之时。……蹋鞠，兵势也，所以练武士、知有材也，皆因嬉戏而讲习之。”说蹴鞠创始于黄帝未必可信。但早在三千多年前的殷代甲骨文就表明当时已有了蹴鞠舞。到战国时期就已经盛行起来了。《战国策·齐策一》有云：“临淄甚富而实，其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴、斗鸡、走犬、六博、蹋鞠者。”在齐国的都城临淄蹴鞠已成为民间普及的游戏。至唐代足球技术进一步提高，除球外用皮革内填毛之外，还有布做面料内充丝絮或其他材料。更为重要的是，唐代出现了用动物膀胱（胞）充气的球，即皮球内改为灌气。徐坚《初学记》云：“今用皮，以胞为里，嘘气，闭而蹴之。”

在元代蹴鞠之俗甚盛。据《析津志》称，每年二月的大都颇多蹴鞠活动：“游玩无虚日，上自内苑，中至宰执，下至士庶，……香风并架，花靴与绣鞋同蹴，锦带与珠襦共飘。纵河朔之娉婷，散闺闱之婉妮，此游赏之胜事也。”元代大作家关汉卿就喜爱蹴鞠。他于《［南吕·一枝

花］不伏老》里曾说自己“也会围棋会蹴鞠会打围会插科”。在其散曲《［越调·斗鹌鹑］女校尉》更是表现了自己对蹴鞠的爱好和娴熟的技艺：“《寒儿令》得自由，莫刚求。茶余饭饱邀古友。谢馆秦楼，散闷消愁，惟蹴鞠最风流。演习得踢打温柔，施逞得解数滑熟。引脚蹑龙斩眼，担枪拐风摇头，一左一右，折叠鹘胜游。”在萨都剌的《［南吕·一枝花］妓女蹴鞠》曲中所描写的妓女蹴鞠更是恣情纵色：“猛然，笑喘。红尘两袖纤腰倦，越丰韵越娇软。罗帕香匀粉汗妍，拂落花钿。（尾声）若道是成就了洞房中惜玉怜香愿，媒合了翠馆内清风皓月筵，六片儿香皮做姻眷。茶蘼架旁，蔷薇洞前，管教你到底团圆不离了半步儿远。”这里表现了元代文人借蹴鞠以解忧和寻乐的真实心态。在元杂剧中也不乏对蹴鞠的描写，如石君宝的杂剧《李亚仙花酒曲江池》第一折《混江龙》：“东君堪羡，买春光满地撒榆钱。你看那王孙蹴鞠，仕女秋千，画屧踏残红杏雨，绛裙佛散绿杨烟。”


玩蹴鞠游戏的男子

蹴鞠在元代不但民间流行，而且还进入了上层社会。号称是一部日用百科型的古代民间类书《事林广记》（至顺本）续集卷七《文艺类》中有一幅图画，描绘几个身穿蒙古服装的人踢球，旁有乐人吹奏乐器助兴，由图可以看出这几个人身份的高贵。《元史》卷一三六《阿沙不花传》中记载了元武宗（1307—1310）时事：“有近臣蹴鞠帝前，帝即命出钞十五万贯赐之。阿沙不花顿首言曰：‘以蹴鞠而受上赏，则奇技淫巧之人日进，而贤者日退矣，将如国家何。臣死不敢奉诏。’乃止。”蹴鞠动作多变，极富观赏性，所以被视为“奇技淫巧”。从中也可看出封建社会的一些上层人士对蹴鞠这类游戏仍抱有较大的偏见。

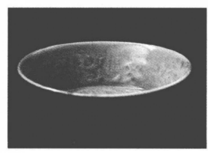
降至清代，宋元及前明蹴鞠旧法渐渐失传，并被“踢石球”、“踢冰球”等新的娱乐品种所代替。更有甚者，于清末宣统年间引进西方“足球”而代替了民族的蹴鞠。

第八节

“藻而不华”的瓷器艺术

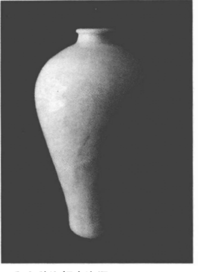
在中国瓷器发展史上，元代是一个承前启后的重要时期。宋、金时代的南北各地主要的瓷窑，如钧窑、磁州窑、定窑、吉州窑、德化窑以及山西地区的黑瓷和南方各地的青白瓷，在元代虽然还继续生产，但相继没落，只有景德镇窑异军突起成为了元代瓷器艺术的代表。景德镇窑在北宋就已以生产青白瓷著称，元代前期仍以青白瓷为主，此后相继出现新品种卵白釉瓷、青花瓷、釉里红瓷、红釉和蓝釉等高温颜色釉瓷以及孔雀绿等低温釉瓷，其中以青花和卵白釉瓷等高温釉为典型器皿，在中国陶瓷史上具有划时代意义。

由于在卵白釉瓷中发现有“枢府”字样，因此人们也称其为“枢府窑”器。枢府是“枢密府”的简称。唐朝代宗时初设枢密使，以宦官充任，以承诏旨，传达王命。五代时枢府院一度改为崇政院，改用士人。宋代以枢密府为最高军事机关，与中书省分掌文、武两权，号称“二府”。元代沿用此制，枢密府的地位也愈加显著提高，那么刻有“枢府”铭的卵白釉瓷器，自然应属“枢密院”的定烧器，但把所有卵白釉瓷定义为“枢府窑”器的做法不为妥当的，冯先铭先生在《中国陶瓷》一书，明确指出：“长期以来把元代的卵白釉瓷统称为枢府器是不恰当的。但为了照顾历史上的习惯称呼，仍认为以称这类卵白釉瓷为枢府瓷比较妥当。”至今学者仍然对这种命名持有不同意见，认为有必要再重新论证卵白釉瓷并为之正名。


元卵白釉印花枢府碗

人们常说，“元卵白釉瓷（枢府瓷）胎体厚重，釉呈失透”，事实并不尽然。

元卵白釉瓷的胎体虽然较宋影青瓷确普遍厚一些，但与元影青瓷则较接近，与其他一些窑口的瓷器，如与唐、五代越窑、宋五大名窑的哥窑、钧窑以及宋元龙泉窑瓷等相比其胎并不算厚重。不少的卵白釉瓷器，如高足杯，其杯壁都比较细薄，甚至薄得透亮。即使是凤纹、芦雁纹一类大碗和一部分折腰碗的上部也较精细，薄厚适当。只是有些民用粗瓷胎较厚，但它不是存世卵白釉器的主流。1980年江西高安出土的窖藏元瓷中的九件卵白釉印花五爪龙高足杯也是“胎骨极薄”。至于其釉质由于追求“玉”的效果，傅振伦先生在对故宫所藏太禧盘的赞誉是：“胎质细腻，洁白坚实，釉色莹润，如羊胎美玉。”这样的评价是中肯的，实事求是的，它代表了所有精细的，甚至存世大部分元卵白釉瓷的客观情况。但是人们长期以来却总是把“失透”概括为卵白釉质的描述，这是非常片面的。

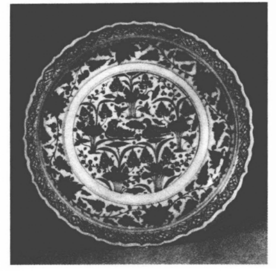


元卵白釉瓷枢府瓷瓶

在中国以高岭土为胎土的低温白陶，在马家角、大汶口及马家窑等新石器时代遗址上均已出现，但高温烧成的白瓷则要晚了很多，约在北朝之时制作技术即已成熟[①]，至唐代而普及，宋代又进而发展出青白瓷，元代的这个卵白釉瓷相比则是白色中微微泛青，犹如鹅蛋似的那种白，故称卵白。器形多以盘、碗、执壶和高足杯为主，极少出大件器，典型的枢府器，也为小底足。枢府瓷中的折腰器，是突出的造型，一向为人们所称道。其印花纹饰主要为缠枝莲、菊瓣、花蝶、云龙、云凤、云鹤、孔雀、牡丹及羯磨文等，由于印纹较浅，加上釉面的浑厚，往往轮廓不清。

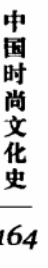
由于元代蒙古族有尚白习惯，“国俗尚白，以白为吉”，所烧制的枢府瓷很受国内当权者的重捧，成为朝廷定烧的一种高档瓷器。蒙古族喜爱的食品多为奶酪，甚至所酿造的酒也是由马奶所调制的“忽迷思”，

① 李纪贤《我国白瓷首先诞生于北方的一些思考》一文与王莉英等《从故宫博物院藏品谈早期白瓷》一文则提出北朝是早期白瓷的生产时期。


元代青花瓷碗

其色与卵白瓷的釉色有着异曲同工之妙，仿佛存在着某种直接的关系，色香味一体，不仅刺激了食欲，而且还引发了人的美感。由这样一种思路来理解卵白瓷的诞生与盛行，自然可以领略到元人对它的特殊情感与时代内蕴。

元卵白釉瓷由于色白而匀，器外多无纹饰，犹如白纸一张，故适宜“作画”，为青花、色釉、五彩提供了“用武”之地，促进了我国青花瓷、色釉瓷的发展和五彩瓷的出现。青花，是指一种白地蓝花的瓷器，其制作方法是在成型的瓷坯上用青花料描绘各种图案花纹，然后施透明釉，再以1300℃左右高温一次烧成的釉下彩。由于它具有蓝白对比、色彩鲜明而典雅大方的特点，因此从元代晚期迄今的六百多年中，一直是中国瓷器生产的主流。



青花瓷大约成熟于元代中期，有的学者认为这是在波斯用钴蓝的影响下产生的。青花瓷最为称赞的就是它的青色，显示出无限的魅力，其瓷质细洁而色白，釉下彩的蓝色彩绘，幽青可爱，图案装饰雅俗共赏。青花瓷到底起源于何时，目前学术界还是有很大的争议。1950年代初，美国学者波普（John Alexander Pope）根据现藏英国达维特基金会带有至正十一年（1351）题记的青花云龙象耳瓶，对照伊朗阿特别尔寺及土耳其伊斯坦布尔博物馆所藏青花瓷进行研究，出版了两本著作，以此瓶为标准瓶，把凡是与此类相似的青花瓷都定为“至正型”，就这样在传世的青花瓷中辨认出一大批元青花瓷器来，也从而为元青花的认识奠定了基础。由于波普的贡献，元青花的历史地位被肯定之后，人们自然会对其历史进行溯源。在扬州唐代遗址上发现了带有青花的碎瓷片出土，说明了那时就已经以成熟的技术开始烧制青花，这项技术随着河南巩县窑的衰落而中断，至四百年后，在江西景德镇又开始绽放出光芒来。上海博物馆汪庆正认为，这是一种历史在更高阶段上的重演，而促成这种历史重复的，仍然是向中东地区出口的需要。“随着元朝政府对外交往

的发展，又重新唤起了中东国家对中国青花瓷器的需求，而浮梁瓷局所在地的景德镇，在枢府瓷胎釉制作具有完善条件的基础上，利用从中东地区进口的钴土矿，大批生产出口所需青花瓷器，在当时是水到渠成的事。这种开始为外销而生产的商品，也必然转而为国内市场所需要，这就是元代景德镇青花瓷器大发展的背景。”①

从元青花瓷的器形来看，一般多见为盘、罐、梅瓶、长颈瓶、葫芦瓶、玉春瓶、扁瓶、执壶、钵、盒、水滴、豆形洗、高足碗、匜、盏托等，其中以大件器为多。目前保存有元青花的土耳其伊斯坦布尔等西亚地区的博物馆则往往是大型瓷器，而在南亚印度尼西亚、菲律宾等地区则往往是小型器物，如水滴、小碗等，可见元代景德镇则根据销售地区的不同需求而生产不同类型的外销瓷。

元代烧制青花瓷不光是为外销而作，也为国内市场生产一些庙宇所需及少数陈设用品，当然这只是少数，民间普遍使用还为时过早。所以目前国内传世元代青花瓷就非常的少见，其精品也不如国外的藏品。

元代青花瓷器，其装饰是以釉下彩为主，有印花和青花两种手法，青花彩绘，即以白地绘彩，图案花纹是以青料描绘而出。图案主要有三种：一是以整幅图画为主题，如鱼藻图、人物故事图、莲池及莲池水禽图、庭院花鸟、芭蕉竹石图；二是动物纹，以龙纹为主，亦有凤凰、孔雀、狮子、天马、麒麟、草虫等；三是花草纹，以缠枝牡丹及缠枝莲使用最多；此外还有串枝花、灵芝、羯磨纹等。从这里可看出青花瓷的图案纹饰具有鲜明的中国风格，但仍然能发现销售国的影子，如伊斯兰文化的图案有时就混合在中国传统图案中，青花盘、碟的中央是按照伊斯兰数字原理进行编排布局，然后再填以菊、莲、牡丹及波涛禽鸟等中国传统的图案花纹，层次繁多，密度很大，这种做法其实也是完全遵循了西亚穆斯林的审美习惯。与唐宋相比，元代的文化气氛是趋向世俗化，雅文化则退居到较小的狭小空间里，而俗文化却在大张旗鼓地发展，这一点不仅体现在瓷器的纹饰上，而且也在戏曲艺术以及其他文化艺术现象上反映出来。在元青花的图案中，既有俗的趋势也有雅的成分，如松、竹、梅等形象，此类符号作为文人画四君子题材，一直被视为文人清高气节的象征，

① 冯先铭：《中国陶瓷》，上海：上海古籍出版社 2006 年 12 月版，第 455 页。



2010 年 9 月从山东菏泽沉船出土的元青花瓷瓶

显示出一种融雅入俗的意味。青花瓷白底蓝花的搭配更是雅中有俗，俗中有雅。元代人对审美的看法是“质实而不窳，藻丽而不华”，其本身就是一种雅俗共赏的观念。在中国古代文化由雅向俗大规模转化的过程中，元代是一个重要的转折时期，青花瓷恰恰典型性地体现了这种转折，它不仅是草原民族与农耕民族交融的代表，也是雅文化与俗文化融合的代表。[①]

与唐瓷宋瓷相比，元代青花瓷上那宝蓝色的花纹，犹如水墨似的幽雅、沉静、大方、亮丽，图案风格呈现出多元文化色彩，既具异国情调，又有鲜明中国特征。如果说唐代瓷器的风格是雍荣华贵，宋代瓷器的风格是精巧秀丽，那么元代青花瓷的风格则是雅俗和谐的统一美。这种多元对立又融汇的美正是元代社会主体文化特征的体现。

在中国陶瓷史上元青花也完成了一大转折，从此景德镇的青花瓷一跃而超过其他所有的瓷类，成为了中国瓷器生产的主流，而景德镇也因此成为了中国的瓷都。在中国文化史上，元青花也完成了另一历史性转折，这个转折是由它与元代戏曲以及其他艺术种类共同完成的，那就是由雅到俗、雅俗交融的转折，元代文化的光彩正是由这两者碰撞、融合之后产生出来的，这种融合是中国从古代社会迈向近代社会的一个总的趋势。

① 陈炎主编：《中国审美文化史》唐宋卷元明清卷，济南：山东画报出版社 2007 年 9 月版，第 328—329 页。

第七章

大朝国度与竞相奢华
——明代时尚文化史

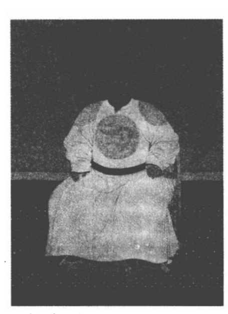




第一节

俭朴守礼与奢靡僭越的社会变迁

蒙古铁骑骁勇善战，以迅雷不及掩耳之势横扫欧亚大陆，向西扩至地中海地区，南下又勇夺南宋属地，建立起庞大的元帝国，虽然中间几次恢复科举重用儒士，“遵用汉法”，但由于采用歧视汉族的社会等级政策，加上蒙古贵族的快速腐化，使得国内社会矛盾急剧而生，元帝国坚持了160年而轰然倒塌。代元而兴的明王朝，为了避免前车之鉴而能长治久安，初期采取了一系列的改革，把君主专制中央集权的官僚政治推进到一个新的高度，并大力推行诛灭异端的文化一统政策，把社会生活完全封闭在封建正统观念和理学道德礼仪的规范之中，使思想文化呈现出一派保守沉寂的肃杀气象。冯天瑜认为此时的中国文化已显现出典型的沉暮品格。所谓沉暮品格是文化生命衰落期的一种征象。……它竭力维护一种僵化的、百般禁忌的文化氛围，以此回避任何对自己生理或心理的挑战，延续文化的代谢。朱元璋所设立的种种措施和机构无非就是意在制造出一层保护封建文化价值系统的坚硬外壳，借此弥补因肌体衰老而带来的应变力衰竭。[①]


明太祖朱元璋

① 冯天瑜、何晓明、周积明：《中华文化史》下，上海：上海人民出版社1990年8月版，第759页。

为了维护壁垒森严的封建等级制度，朱元璋在意识领域内首先采取了厘定礼制的措施，规划出一套依据礼制建立的"贵贱有等"的社会秩序。洪武三年八月，明太祖谕令廷臣："昔帝王之治天下，必定礼制，以辨贵贱，明等威。是以汉高初兴，即有衣锦绣绮縠操兵乘马之禁，历代皆然。近世风俗相承，流于奢侈，闾里之民，服食居处与公卿无异，贵贱无等，僭礼败度，此元之所以失政也。中书其以官民房舍、服色等第明立禁条，颁布中外，俾各有所守，以正名分。"立国之初，朱元璋即命开局制礼，广征耆儒，分类考订，经过三十余年，先后制定了《大明集礼》、《洪武礼制》等十余种礼制。永乐时，朱棣又颁布了《文公家礼》。至嘉靖朝，又颁布了《明伦大典》、《祀仪成典》及《郊礼考议》。针对当时的社会现实，约束君臣士庶的各种行为包括朝会、舆服、仪卫、朝觐与相见、祭祀、丧葬等仪式，皆依等级的尊卑高下作出严格的规定，不许逾越紊乱，否则就将受到严厉的惩处。例如对服色、器皿、房舍，"国初著令，凡官民服色、冠带、房舍、鞍马，贵贱各有等第，上可以兼下，下不可以僭上。官员任满致仕与见任同，其父、祖有官身殁，非犯除名不叙子孙，许居父、祖房舍，及衣服车马，有官者依品级，其御赐者及军官军人服色，不在禁例。又禁凡服色、器皿、房屋等项，并不许雕刻刺绣古帝王、后妃、圣贤人物故事及日月、龙凤、狮子、麒麟、犀象等形，所以辨上下，定民志。"[1]

明朝的统治者认为，只要人人遵守礼制所定的分位，"尊卑贵贱各安其位"，士农工商各安其生，则社会秩序井然，天下因此而太平。为确保这套体制顺利延续下去，不仅以法律规定各阶级的生活方式，而且颁布《教民榜文》，要求民众"各安生理"、"毋作非为"、"孝顺父母"、"尊敬长上"、"和睦乡里"、"教训子孙"，以教化的力量维系善良的社会风气。

其次，进一步加强文化的专制政策，力图把全国的思想文化纳入一个尊孔崇孟和程朱理学的轨道上。明太祖宣布"明教化以行先圣之道"，控制思想文化，为此重用了一批元末朱学在金华的承传人物和学者，如朱学的正宗传人宋濂，以及刘基、王祎、许存仁等，让他们参与国家大政的决策，或参加礼乐制度、文化教育事业的建设。为抬高儒学的地位，

① （明）申时行等修：万历《大明会典》卷六二，北京：中华书局 1989 年 10 月版，第 252 页。

明太祖下令在全国通祀孔子，衍圣公的秩位由三品进为二品。还通过各种途径，大力提倡读经，规定所有学校“以孔子所定经书诲诸生”[1]，并命国子学祭酒许存仁“一宗朱子之学”，“令学者非五经、孔孟之书不读，非濂洛关闽之学不讲”。[2]科举考试也一概从《四书》、《五经》中出题，以程朱注疏为准。在国子监与各府、州、县儒学均立有一块镌刻卧碑，上写“国家明经取士，说经者以宋儒传注为宗，行文者以典实纯正为主”，“不遵者以违制论”。[3]明成祖朱棣更是敕令胡广等人汇辑宋元各家理学之说，纂修《五经四书大全》、《性理大全》，赐名为《五经四书性理大全》，计有229卷，甚至为之作序，颁行天下，以“使天下之人获睹经书之全”，“修之于身，行之于家，用之于国而达之天下，使家不异政，国不殊俗”。[4]如此一来，在功名利禄的引诱与严刑酷法的高压下，士大夫的唯一出路就只能是死读经书，奋进于科举仕途。他们两耳不闻窗外事，一心只读圣贤书，昼夜揣摩四书五经，其他“杂书”一律“咸束高阁，虽图史满前，皆不暇目”。[5]如此下来势必造成他们的思想走向僵化，墨守成规，抱残守缺，知识面也相对狭窄，于国计民生之事之技概然不知。

明初的“敦尚朴素”这股社会风气，在各地方志中也都有记载，并盛赞此时的“风俗淳美”，如《隆庆仪真县志》云：“国初，民风质实朴约，室庐服食率卑隘菲恶，无大文饰，相与恭让诚信，惮讼而怀居，婚丧交际虽若鄙，而古意犹存。其君子矜名节，重清议，居官守礼畏法，恬于势利，下至布衣韦带之士，亦能摛章染翰，修行而慎业。”[6]

---

①（明）黄佐：《南廱志·事纪一》，收入《四库全书存目丛书》史部第257册，济南：齐鲁书社1997年10月版。

②（清）陈鼎辑：《东林列传·高攀龙传》，周骏富辑：《明代传记丛刊》，台北：明文书局印行1991年1月版，第136页。

③（清）佚名：《松下杂抄》卷下，《涵芬楼秘笈》第三集，上海：上海商务印书馆民国六年(1917)版，第363页。

④ 张辅等监修：《明太宗实录》卷一六八，台北：“中央研究院历史语言研究所”校印1963年第1874页。

⑤（清）廖燕：《廖燕全集·明太祖论》，上海：上海古籍出版社2005年12月版，第13页。

⑥ 隆庆《仪真县志》，《天一阁藏明代地方志选刊》第15册，上海：上海古籍书店1963年6月影印，第288页。



《南都繁会图卷》局部　　国家博物馆藏

虽然明朝在政治和文化上采取严厉的措施，大力强化君主专制与意识统一，但在经济上却采取了休养生息，轻徭薄赋，使得社会经济逐步稳定与恢复、发展，到永乐时已是“宇内富庶，赋人盈羡，米粟自输京师数百万石外，府县仓廪蓄积甚丰，至红腐不可食”。[①]江南的苏州城更是发展迅速，“列巷通衢，华区锦肆，坊市綦列，桥梁栉比，梵宫莲宇，高门甲第，货财所居，珍异所聚”。[②]到此时经商已成为了一种职业选择，人们不再将经商行为看成是一种没有德行的行为，甚至有许多士大夫之家也出现了弃儒经商之事，经商之风一时盛行。文人也一改清高之态，愿意与商人往来，相为朋友，如李贽一生都乐得为商人所供养。

随着社会经济的发展，社会风气也急剧变化，自明代中期以后，社会各阶层“锱铢共竞”，前些时期的“俭朴淳厚”、“贵贱有等”风气也难以维持下去了，传统的伦理纲常也受到了猛烈的冲击，“下陵上、少侮长”的现象层出不穷，“厌常喜新，去朴从艳”成为了一种时髦的风尚。在这“导奢导淫”的风尚潮流中，扮演主导人物的是缙绅士大夫。缙绅士大夫纷纷突破封建礼制对于衣食住行的等级规范，他们的住所追求的是绣户雕栋、花石园林；宴饮一席之间，必是水陆珍馐数十品；服饰鲜艳明丽，甚至可以为之一掷千金；日用甚至不惜以金钱作溺器。参加宴会，人们所重视的是以吃喝玩乐作为一种形式，而不是看重吃喝的内容，它俨然成为了身份和经济地位的象征。缙绅士大夫的如此做法，影响深广。

① （清）张廷玉等：《明史·食货志一》，北京：中华书局2000年1月版，第1264页。

② （清）李铭皖、冯桂芬纂：《苏州府志》卷二，南京：江苏古籍出版社1991年6月版，第122页。

首先是“婢妾效之”，继之“浸假而及于亲戚，以逮邻里”。[1]流风所及，一般市民也群起效仿，莫不以奢靡为荣，“人皆志于尊崇富侈，不复知有明禁，群相蹈之”。[2]然而刘玉才认为，这风气是由商贾起先导的，而后才是缙绅士大夫。[3]这是作者根据乾隆《山阳县志》卷四云“淮俗从来俭朴，近则奢侈之习，不在荐绅，而在商贾”而断言。明清时期，商人俨然成为了引人注目的社会阶层，



《南都繁会图卷》局部　国家博物馆藏

他们拥有巨资，“藏镪有至百万者”，“非数十万不能称富”。他们为了弥补社会地位和名声的不足，只有借助金钱的过度消费来显示自己的阔绰与抵消心理上的缺失，追求生活奢侈铺张成为了普遍现象。嘉靖以后，随着社会经济的发展与扩张，这种势头又波及到全国更广的地区，而大多数原来社会风气尚为淳朴的地区也开始趋向奢靡。

江南地区商业经济发展迅猛，领先于全国，社会风气早在成化、弘治年间就率先转变，风俗侈靡，日甚一日。苏州府在当时属发达地区，生活水准较高，在成化年间已是繁荣的大都市，“城内外接栋而居者，烟火万井”，皆“市廛阛阓，商贾辐凑，货物腾涌”。[4]奢侈之风已不再局限于城市和富贾巨族，城郊市镇及一般百姓也群起效仿，“无分贵贱”。“俭素之习渐移，嘉靖中弥甚”，“万历以后，迄于天、崇，民贫世富，

① （清）叶梦珠：《阅世编》卷八，《上海掌故丛书》上海通社铅印影印本1935年版，第45页。

② 张瀚：《松窗梦语》卷七《风俗记》，上海：上海古籍出版社1986年2月版，第123页。

③ 袁行霈等主编：《中华文明史》卷四，北京：北京大学出版社2008年6月版，第313页。

④ 黄旦：《弘治吴江志》卷二，台北：学生书局1987年6月版，第81页。

其奢侈乃日甚一日”。[①]社会风气变迁愈演愈烈，人们养成了“厌故常而喜新悦”之习，国初之时的淳朴之风鲜有存矣。

江苏江阴县城，明初时，老百姓生活尚为俭朴，正厅还是三间五架，空间甚为狭小；衣服均为素布，年老者穿紫花布长衫，头戴平头巾；年轻人在大街小巷，看见一穿着华丽衣服者，也是认为是“怪而譁之”；宴会上一般为四人合坐为一席，“折简不盈幅”。震泽“邑在国初风尚诚朴，非世家不架高堂，衣饰器皿不敢奢侈，若小民咸以茅为屋，裙布荆钗而已。……其嫁娶止以银为饰，外衣亦止用绢”。[②]中期成化以后，富人之家，甚至和公堂一样高规格，“丽裙丰膳，日以过求，既其衰也，维家之索，非前日比矣”。[③]

消费生活的高度发展，造成了城市风貌的大改观。如苏州城，则是“山水园亭多于他郡，游具则载酒嘉肴，画舫箫鼓”。[④]南京城里“秦淮灯船之盛，天下所无。两岸河房，雕栏画槛，绮窗丝障，十里珠帘……薄暮须臾，灯船毕集。火龙蜿蜒，光耀天地。扬槌击鼓，蹋顿波心”。[⑤]城市发展如此之快，如此之奢华，自然也促使了交通工具的更新。“国初进士皆步行，后稍骑驴。至弘（治）、正（德）间，有两三人共雇一马者，其后遂皆乘马。”[⑥]何良俊也言：“祖宗朝乡官虽见任回家，只是步行，宪庙（成化）时士夫始骑马，至弘治、正德间皆乘轿矣。”[⑦]迨至明末，“至优伶之贱，竟有乘轩赴演者”。[⑧]

---

① 乾隆：《震泽县志》卷二五《风俗序》，南京：江苏古籍出版社 1991 年 6 月版，第 229 页。

② 同①。

③ 嘉靖：《江阴县志》卷三《风俗记第三》，《天一阁藏明代方志选刊》，上海：上海古籍书店 1963 年 7 月版，第 212 页。

④（清）袁景澜：《吴郡岁华纪丽》卷三《游山玩景》，南京：江苏古籍出版社 1998 年 12 月版，第 121 页。

⑤（清）余怀：《板桥杂记》，青岛：青岛出版社 2002 年 11 月版，第 7 页。

⑥（明）谢肇淛：《五杂组》卷一四，上海：上海书店出版社 2001 年 8 月版，第 286 页。

⑦（明）何良俊：《四友斋丛说摘抄》（第三册）卷六，上海：商务印书馆 1937 年 12 月版，第 369 页。

⑧（清）龚炜：《巢林笔谈》卷四，北京：中华书局 1984 年 3 月版，第 104 页。

总之，也只有经济发展了，市民的生活水平得以提高，社会风气也才能够发生改变，这三者的关系彼此不可分割，马克思在《德意志意识形态》中指出，“在过去一切历史阶段上受生产力制约同时又制约生产力的交往形式，就是市民社会。……这个市民社会是全部历史的真正发源地和舞台”。它“在一切时代都构成国家的基础以及任何其他的观念的上层建筑的基础”。这个市民社会的实质就是生产关系（经济基础），它与生产力的一定发展阶段相适应，它的变更会导致庞大的上层建筑发生变革。作为生产关系（经济基础），它自然存在于人类历史的一切阶段，贯穿于整个人类历史进程。这一风气的转变在当时的部分私人文集中同样也有所反映，陈祖范曾对此评述道：“闻诸故老，享宾或二品四品而已，今以陈馈八簋为常供，器加大，味加珍；衣服多布葛，冬寒绝少裘者，今出必重裘以为观美，余时非罗绮不御矣；往时屦袜之属出女红，今率买诸市肆矣；往时茶坊酒肆无多家，贩脂胃脯者，恒虑不售，今则遍满街巷，旦旦陈列，暮辄罄尽矣；往时非贵显不乘轩，今则肩舆塞路矣；歌酒之画舫日益增，倡优之技日益众，婚娶摄盛之仪日益泰，为土稚桂魄诸哗器之物日益巧，隙地皆构屋，官河为阳沟，而琴川故迹益湮，凡此者岂非人民富庶之效哉？”[①]

① 陈祖范：《司业文集》卷二《昭文县志未刻诸小序·风俗》，浙江图书馆藏乾隆二十九年刊本。

第◆节

学术的力量——心学、实学与西学

明代的学术思想，呈现出前低后高的态势。明初为了维护专制统治而加强了思想意识方面的管理，以孔孟之道为唯一指路明灯，以程朱理学为唯一治学方向，甚至还动用了各种手段，来挟持士人的学术思想走进程朱理学的牢笼中，使之保守僵化，不敢逾越，甚至在程朱理学独尊地位的确立之后，反而显得停滞和倒退。但自陈献章和王阳明始，明代中后期的学术境遇发生了改变，迎来了一波新的学风。就好比《明史·儒林传序》所述："原夫明初诸儒，皆朱子门人之支流余裔，师承有自，矩镬秩然。曹端、胡居仁笃践履，谨绳墨，守儒先之正传，无敢改错。学术之分，则自陈献章、王守仁始。"



陈献章像

陈献章，字公甫，别号石斋，广东新会白沙里人，学者称之为白沙先生，在明代学术发展史上占据重要的地位，他的学说成为了宋代的程朱理学向明代的阳明心学转移的过渡环节。"其贡献不仅在于他提出一个别开生面的虚实参半的宇宙观，更重要的是他倡导的'贵疑'、'自得'的新学风，倡导的独立思考不以圣贤是非为是非的思想解放精神，高度肯定人的主观能动性的作用，开明代心学之先河。"[①]

① 郑师渠总主编：《中国文化通史·明代卷》，北京：北京师范大学出版社2009年7月版，第162–163页。

在学术观点上，陈献章一者提出了宇宙一分为三的学说，天、地与人，但又统一于气，气的运动变化形成宇宙间形形色色的万有之物。二者他高度重视心的作用，并承袭了“以心为舍”的传统，把至大的“道”与无不贯的“心”等量视之。他对于世界万物的态度是四时运行任其自然，即所谓“以自然为宗”，就是要达到一个毫无约束的“浩然自得”的境界，将天地、生死、贫富、功利都置之度外，从自然和社会的束缚中解脱出来，以获得绝对的自由自在的精神状态。为了实现“以自然为宗”的为学宗旨，他提出了为学需从“静坐中养出端倪”的心学方法，通过静坐，直悟心体，认为“为学当求诸心，必得所谓虚明静一者为之主，徐取古人紧要文字读之，庶能有所契合，不为影响依附，以陷于徇外自欺之弊：此心学法门也”。[①]他所创立的江门学派因其思想特征介于程朱理学和明代心学之间，所以被称为理学新派。据《新会县志》载，他招有106名子弟，遍及岭南，远达关外，影响及于全国。黄宗羲在《明儒学案》中肯定他在明代学术上的作用，认为“有明之学，至白沙始入精微。其吃紧工夫，全在涵养。喜怒未发而非空，万感交集而不动，至阳明而后大”。

王守仁，字伯安，浙江余姚人。因其曾在阳明洞读书、讲学，自号阳明子，所以世称阳明先生。他一生主要做两种活动，即“破山中贼”和“破心中贼”，前者是镇压人民的反抗斗争，后者则是建立心学理论体系，试图通过振兴心学以挽救陷于危机的明王朝。王守仁受陈献章、湛若水思想的影响，远承孟子，近接陆九渊，建立了以“良知”为本体，以“致良知”为方法，以“知行合一”为特色的心学理论体系。


王守仁像

王守仁出身官僚家庭，其父王华是成化十七年的状元，官至南京吏部尚书。他生活在这样具有丰富文化素养的家庭，从幼年起就受到良好的文化教养，弘治十二年举进士，步入仕途。正德十一年迁都察院左佥都御史巡抚南赣等地。此时江西、福建、广东、湖南等地各族人民不断起来反抗斗争，王

① （明）陈献章：《陈献章集 · 书自题大塘书屋诗后》，北京：中华书局1987年7月版，第68页。

守仁在兵部尚书王琼的支持下，残酷地镇压各地的起义。嘉靖六年奉命赴广西镇压思恩、田州八寨的瑶族、壮族起义，次年卒于南安。

王守仁从弘治十八年始授徒讲学，广建书院，通过书院的讲学传播他的学术思想，由于他教学有方，形式生动活泼，吸引了大批学生慕名而来向他求教。嘉靖元年至六年，是王守仁专事教育、讲学活动的重要时期，也是他晚年发展学说、创立学派的时期。其重要的著作《传习录》由原来的三卷增至五卷，《大学问》、《稽山书院尊经阁记》、《答顾东标书》均在这个时期问世。

关于心的认识是阳明心学体系的理论基础。心的内涵是十分丰富的，心是人们的感知认识，表现为一种主观精神，心与身是不可分割的，人们的一切活动或行为均受心的支配，人们与外部世界的关系全然维系于心，物和事不过是心的某种外化，天地万物不能离开心而独立存在。他沿循陆九渊"宇宙便是吾心，吾心即是宇宙"、"心即理"的本体论思想，进一步提出了"心外无物、心外无事、心外无理、心外无义、心外无善"的理论命题，并以著名的"山花明寂"之喻说明心、物关系，认为"你未看此花时，此花与汝心同归于寂，你来看此花时，则此花颜色一时明白起来，便知此花不在你的心外"。他进一步把"良知"这种道德意识与心学思想结合起来，扩充了它的内涵。格外强调良知、心、性、理同一，皆归宗于吾心。良知即是性、性即是理，是天赋予人心固有的道德规范。[①]关于这一点，就如同他经常论述自己一生所学："吾平生讲学，只是致良知三字。"[②]

之后的阳明之学又经过了起起伏伏的折腾。在嘉靖前期，由于桂萼上书抨击阳明之学，明世宗下诏撤销王守仁的恤典与世袭，当时阳明心学还只在部分中下层士人中流传。到了嘉靖后期，由于聂豹、徐阶、李春芳等人的举荐与提倡，而终于风靡天下。顾炎武指出："嘉靖中，姚江（王守仁）之书虽盛于世，而士人举业尚谨守程、朱，无敢以禅窜圣者。自兴化（李春芳）、华亭（徐阶）两执政尊王氏学，于是隆庆戊辰《论

---

① 郑师渠总主编：《中国文化通史·明代卷》，北京：北京师范大学出版社2009年7月版，第169页。

②（明）王守仁：《寄正宪男手墨二卷》，《王阳明全集》卷二六，上海：上海古籍出版社1992年12月版，第990页。

语程义》首开宗门，此后浸淫，无所底止，科试文字大半剽窃王氏门人之言，阴诋程、朱。”[1]阳明之学的兴起有一个重要原因，就是它贴近市民意识，反映出民众对程朱理学的教条主义和繁琐哲学的不满，起到一种反礼教束缚和反专制主义的思想解放运动的先锋作用，学术界称之为“启蒙思潮”，而这一反礼教思潮的冲击既表现于明末的社会风气变化，也表现于蓬勃发展的通俗文艺创作中。

在王守仁去世后，门人弟子资质各异，对师说的理解不同，产生了分化，据《明儒学案》所述：“阳明殁，诸弟子纷纷互讲良知之学。其最盛者山阴王汝中、泰州王汝止、安福刘君亮、永丰聂文蔚，四家各有疏说，骎骎立为门户，于是海内议者群起。”按地域划分，大约分为浙中派、江右派、南中派、楚中派、北方派和粤闽派等六派。这其中有的是固守王学正传，有的则发展为独立的“异端”学派，有的表现为王学而返归朱学，有的则修正王学。明代中后期以后王畿、泰州学派、东林学者又分别对致良知说进行了各自的推广与演进，“阳明先生之学，有泰州、龙溪而风行天下”。[2]泰州学派和王畿使心学成为广泛的社会思潮而席卷明末，其势头盖过了曾笼罩一切思想文化领域的程朱理学。泰州学派是源于王守仁心学的一个思想派别，在明代中后期产生了很大的社会影响。其学风具有强烈的平民化色彩和狂者的品性，黄宗羲在《明儒学案·泰州学案》中评论曰：“诸公掀翻天地，前不见古人，后不见来者。释氏一棒一喝，当机横行，放下拄杖便如愚人一般。诸公赤身担当，无有放下时节，故其害如是。”比较真实地反映了泰州学派背离儒家名教正统、独树一帜的学风。泰州学派提倡人的个性，肯定人的物质欲望，主张“欲即本心”，不禁欲，认为“性而味，性而色，性而声，性而安佚，性也”。[3]追求美味、艳色、佳声，追求安逸，都是人的正常需求，皆为人之本性良知，肯定了饮食男女是自然天则即天理的所在。

①（清）顾炎武：《日知录集释·举业》，上海：上海古籍出版社2006年12月版，第1055页。

②（清）黄宗羲：《明儒学案》卷三二，北京：中华书局2008年1月版，第703页。

③（明）何心隐：《何心隐集》卷二《寡欲》，北京：中华书局1960年9月版，第40页。


李贽像

作为“异端之尤”的李贽更具叛逆性格，提出“童心说”来取代“良知说”，并制定了如下规定：“夫童心者，真心也。若以童心为不可，是以真心为不可也。夫童心者，绝假纯真，最初一念之本心也。若失却童心，便失却真心；失却真心，便失却真人。”突破了王守仁的致良知说的范畴，反对以六经、义理抑制童心，甚至公开倡导反道学，反对以“孔子之是非为是非”[①]，要求按照自己的标准来评判圣人的言行和古今人物的是非。一者，他认为人是平等的，强调男女平等，驳斥“以女人学道为短见”的谬论。二者，主张“百姓日用即道”的观念，认为道并不是什么神秘玄妙的东西，而是百姓的日常生活天天接触到的东西，“穿衣吃饭，即是人伦物理；除却穿衣吃饭，无伦物矣”。[②]三者，他同样主张满足人的物质和精神欲望，认为人的私心是人类的天然本性，“夫私者，人之心也。人必有私而后其心乃见，若无私，则无心矣。……此自然之理，必至之符”。[③]人只有顺其自然，允许个性的自由发展，才能“使天下之民，各遂其生，各获其愿有”。[④]“成佛证圣，惟在明心，本心若明，虽一日受千金不为贪，一夜御十女不为淫。”[⑤]毫不掩饰自己的欲望，非道学家那样道貌岸然，遮遮掩掩。李贽的各种主张，充分反映了当时工商业者和城市居民的意识，具有强烈的反封建的启蒙意义。

泰州学派倡导异端思想，引起了明朝统治者的极大恐惧，为此动用了暴力

① （明）李贽：《藏书·世纪列传总目前论》，《李贽文集》卷二，北京：社会科学文献出版社 2000 年 5 月版，第 7 页。

② （明）李贽：《焚书·答邓石阳》，《李贽文集》卷一，北京：社会科学文献出版社 2000 年 5 月版，第 4 页。

③ （明）李贽：《藏书·德业儒臣后论》，《李贽文集》卷二，北京：社会科学文献出版社 2000 年 5 月版，第 626 页。

④ （明）李贽：《道古录》卷上，《李贽文集》卷七，北京：社会科学文献出版社 2000 年 5 月版，第 365 页。

⑤ 周应宾：《识小篇》，厦门大学编《李贽研究参考资料》（二），福州：福建人民出版社 1976 年 6 月版，第 165 页。



东林书院石牌坊



来加以迫害，颜钧被充军，何心隐被杀，李贽也被迫自刎。尽管如此，泰州学派的思想还是留下了深远的影响，在思想文化界形成了一股主体意识觉醒的思潮。唐寅、祝允明等“狂简”之士，皆放荡不羁，蔑视礼法，甚至干起了“良家子弟亦羞为”的梨园勾当，“并以怪诞为世所指”[①]。徐渭认为：“人心之惺然自觉，油然而生，而不能自已者，非有思虑以启之，非有作为以助之，则亦莫非自然也。”[②]主张人应顺其自然天性，不受约束，并将这种观念融贯其绘画书法之中。其画笔恣肆豪放，水墨酣畅淋漓，不拘不束，坦然而写意写心，呈现出狂傲不羁的性格。随着人的主体意识的觉醒，明中后期的小说、戏曲也竞相描写人情人性，屠夫、小贩、商贾、妓女、村姑、牧童、绿林好汉，乃至三教九流都进入了文学的殿堂，“好货”、“好色”成为了许多作品的主题。唐宋派、公安派、临川派、竟陵派相与推引，皆力主“直抒胸臆”、“独抒性灵”，掀起了一阵阵浪漫主义的文艺思潮。[③]

明清之际思想史的另一个重要方面，就是形成了实学思潮。实学以回

---

①（明）祝允明：《怀星堂集》，上海：上海古籍出版社 2003 年 5 月版。

②（明）徐渭：《徐渭集》卷二九《读龙惕书》，北京：中华书局 1999 年 2 月版，第 677 页。

③ 郑师渠主编：《中国文化通史·明代卷》，北京：北京师范大学出版社 2009 年 7 月版，第 32 页。



东林书院院墙



归经学（原始儒学）为旗帜，与理学的空疏教条相对立，而以经世致用为宗旨。明代中后期是程朱理学走向衰朽和心学兴起的时期。然而，此时理学虽衰朽但还居正统地位，阳明心学的兴起本是为了适应明朝统治已面临的各种挑战，而士大夫却空谈性理、言行不符，无法满足振作新形势的要求，迫使有志之士另谋出路，选择了以恢复和弘扬儒家经世传统为主要宗旨，把强调道德实践和注意经世致用的实学作为治学指导思想，至明代后期蔚然而成一股社会思潮。所以说晚明实学思潮先由学术界发起，随后波及政治、经济、科学和文化艺术领域，在明清之际的思想界产生了重大的影响。

在江南，首先倡导经世致用的实学思潮为以东林书院为核心的东林学派。无锡顾宪成和高攀龙等江南学者，为了开展讲学活动，使学术有益于世道人心，建议常州知府欧阳东风、无锡知县林宰，修复宋朝杨时创办的东林书院。在首次大会上，顾宪成订立了《东林会约》，要求论学和议政联系起来，他们尊崇儒家经典，但又不专重书义，把学术交流和社会现实结合起来，把政治主张和江南经济的振兴结合起来。讲求经世致用，治国济世，并以此作为评价和衡量一切思想学说的标准和尺度，竭力反对空谈心性，倡导“实行”。顾宪成指出：“至于论学，特揭出躬行二字，尤今日对病之药。”[①]高攀龙也多次强调躬行的重要性：“学问必须躬行实践方有益”，“学问通不得百姓日用，便不是学问”，“学问不贵空谈，而贵实行也”。[②]书院内的对联“风声、雨声、读书声，声声入耳；家事、国事、天下事，事事关心”，也反映出东林学派倡导实学的精髓，以及他们读书讲学而不忘记国家安危的胸怀。

在晚明的那多样的学术风气上还有一股势力就是复古的思潮。随着

① (明) 顾宪成:《简邹孚如吏部》,《泾皋藏稿》泾里顾氏宗祠，清光绪三年 (1877)。
② (明) 高攀龙:《会语》,《高子遗书》卷五，北京: 国家图书馆出版社 2010 年 7 月版。

心学空疏无用学风的泛滥，出现了对这种学风的批判和抵制，其批判和抵制却表现为向程朱理学复归的形式。这种复归倾向影响到晚明文化领域，促使了复古意识的萌动。万历年间，明代文学的复古浪潮高涨，文坛“拟古”、“范古”之风十分盛行。学术思想领域，其研究重心也重新从《四书》转向《五经》，使经学本位意识增强。晚明以张溥、张采、陈子龙为代表的复社名士，针对“士子不通经术”之风，从学术“务为有用”出发，提倡以通经治史的学风。晚明这种知识的走向，不仅代表了对经典文献的新解释，而且是思想领域的重要变革，出现了宋明理学向汉学转变的萌芽，考证方法越来越受到青睐，这对明末清初顾炎武、黄宗羲等人倡导“经世致用”、“音必证实、言必切理”的重实践、重实证的朴学学风以很大影响。



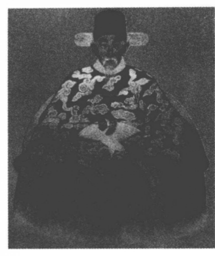
顾炎武像

明末的朴学之风，在顾炎武、黄宗羲、王夫之等人的思想中就已初见规模。顾炎武是一个极力反对王守仁心学的人，认为心学本非儒学正统，心学只是内释外儒之学，是禅学，不应为人所取。提出“博学于文”和“行己有耻”的治学主张，强调圣人之道有三，要“博学于文”，要做一个有廉耻的有本之人，要求博闻好古的务实之学，而这一切也就成为了他一生为学的出发点。“君子之为学也，非利己而已也，有明道淑人之心，有拨乱反正之事，知天下之势之何以流极而至于此，则思起而有以救之。”[①]作为开拓者，



黄宗羲像

① （清）顾炎武：《与潘次耕札》，《顾亭林诗文集》，北京：中华书局2008年7月版，第166页。


王夫之像

顾炎武不但领朴学风气之先，而且为考据学风的日渐兴盛作为铺垫。编纂史料，主张在最原始的资料中作考据研究，去伪求实，以高度强调真实来研究史料，“据事直书，则是非互见”。因而他十分憎恶以己之意取舍历史之行径，主张“一切存之，无轻删抹，而微其论断之辞，以待后人之自定”。顾炎武不但为考据学树立了学风，而且还提供了具体的研究思路，如“读九经自考文始，考文自知音始”的方法，所以说顾炎武的实学精神和致用思想对整个清代思想都深有影响。

黄宗羲的思想同样也出于致用的目的，以研史为手段，探究明亡的根源，是他为学研史的心愿。在史学研究中他也同样特别强调史料的真实性，也要求全面吸取，包括“一偏之见，相反之论”，在学术方法上，开学术史研究的新思路，并形成了“穷究性命”的哲学精神。

冯友兰先生称“王夫之是旧时代的后殿，黄宗羲是新时代的前驱。道学是旧时代的统治思想，因此无论前驱或后殿，都有对于道学做总结的任务，就是说，都需要对于道学提出自己的一个总的看法，对于其中的主要问题提出自己的解决方法”。[①]王夫之认为，客观世界的真实性是不证自明的，这种客观唯物主义思想贯穿了他的思想体系。在认识论中，他认为认识的方法有两种，即“格物”与“致知”，二者各有偏重，又相互补充。他说：“大抵格物之功，心官与耳目均用，学问为主，而思辨辅之。所思所辨者，皆其所学问之事。致知之功，则唯在心官，思辨为主，而学问辅之。所学问者，乃以决其思辨之疑。”[②]其“格物”就是一种感性认识，而“致知”是一种理性认识，王夫之将认识的过程分为向往阶段，不过，他又将这两个阶段对立起来，显然为一种形而上学的思维方式。

① 冯友兰：《中国哲学史新编》，第6册，北京：人民出版社1989年1月版，第13—14页。

②（清）王夫之：《读四书大全说》卷一，北京：中华书局1975年9月版，第12页。

之后的清代朴学是在扬弃王派心学的基础上，通过全面审视宋明理学，对传统学术和古典思想所做的一次大的重理和总结。提倡实学不仅仅含有继承传统道德修养的意义，更是基于一种救国救民族的现实关注。那么朴学在学术上的一大贡献就是成就了一大批学科的独立，包括考据学、音韵学、历史学、文献学、天算学和文学等，这些学科从传统学术思想的混沌状态中独立出来，这本身就是因为理性思维在学术研究中不断得以加强的原因。乾嘉学派的学者们为这种独立做了积极的推动，其中所表现出的也是一种知性精神。

在明代学术发展史上还有一支奇葩，就是来自于西方的“西学”。从明末万历年间至清代乾隆年间，西方传教士带来的西学，在中国流传了二百多年。当时的西学主要以天主教教义和科学技术为内容。然而西学在晚明传播之初，并非畅通无阻，许多中国士人对西方物质文化和精神文化的态度多是厌恶排斥的，为了打开传教局面，真正进入中国社会，耶稣会士便顺应中国的习俗，改变固有的传教方法。他们认识到士大夫在中国社会的影响力，为了博得士大夫的注意和敬重，非常喜欢展示带来的西洋器物和讲解一些自然科学知识，试图使科学成为宗教传播的媒介。耶稣会士传来的科学知识，不仅展示了异域文化的风采，令晚明士子耳目一新，而且以其倡导的重实践、重考察、重验证、重实测的方法，给予了晚明士大夫以很大的影响。如利玛窦在绘制《坤舆万国全图》时，对南京、北京、杭州和西安等地的经纬进行了实地测量，采用了经纬制图法和地图投影方法，介绍了有关世界五大洲的科学知识，不仅打破了中国人“天圆地方”的传统观念，而且也开拓了中国人的眼界。在西学的刺激下，中国士大夫以审慎的态度接受西学，并用科学的态度来审视传统观念，强调实际事功的“实行”、“实学”。[①]故而有些科学家和思想家不约而同地把西学看做是实学的同道。徐光启称颂



利玛窦像

① 郑师渠主编：《中国文化通史·明代卷》，北京师范大学出版社 2009 年 7 月版，第 184 页。



徐光启像

西方传教士是“实心、实行、实学”（《泰西水法序》）。李之藻说西学是“真修实学”（《请译西洋历法等书疏》）。方以智认为西学有“详于质测”的实证精神（《物理小识·自序》），其子方中通说西方科学“以实学胜无益之博学”(《数度衍序》)。明末的金声宣称“敬服西儒，嗜其实学”，并由此而决定“译授西学，流布此土，并为人广细宣说”（《金忠节公文集》卷三）。

徐光启作为这些学习西学的士人代表之一。早年受乃父影响，致力于心性之学，并和一般士大夫一样，为谋取科举功名也煞费苦心，颇为坎坷。中进士后，虽仍不改对王学的偏爱，但对明末流行的玄虚学风却注意反省，并以有用无用的标准对王学之末流予以否定。在对实学的追求中，他开始了接受西学，认为西学可以发展实学、补益王化。徐光启最为看重传教士带来的数学知识，从译《几何原本》起，就着力宣传数学基础理论，一再强调“度数之用，无所不通”，“度数既明，又可旁通众务，济时适用”。他尤其对西方数学的严密逻辑体系，对其公理演绎系统所蕴涵的“丝分缕解”、“分擘解析”的分析方法和精神极为推崇，并作过热情洋溢的倡导和精心的运用。他以此为工具，对明末思想界存在的玄虚学风着力批判，大力倡导实学，将西学分析的方法和精神应用对传统文化、思想的反思，应用于一切实用科学中。他还对西方数学实证定量的分析方法引入对科学和社会问题的分析中。



李之藻画像

李之藻与徐光启是利玛窦在华特别看重的两个人。李之藻对西方地理学颇感兴趣，开始审慎地接受西学，并较为系统地总结中西科学中的天文、历算优劣之别，对中国科学落成的原因也作了冷静而且较为科学的比较和反思，指出政治对学术的禁锢是重要的方面。他还对圆和数极为着

迷，对传教士输入的西洋算法尤为珍爱，他翻译的《同文算指》是我国第一部介绍西方笔算法的专业书。在《同文算指序》中他坦露出翻译此书的目的，就是“其道使人心归实，虚骄之气潜消，亦使跃跃含灵，通变之才渐启”。驱虚蹠实、开发民智，这便是他介绍、研究和倡导西学的重要目的。

总而言之，明代学术如此风起云涌，离不开江南地区迅猛的经济发展，改变了人们的眼光来认识自在的价值和整个社会，“天下非一人之天下，乃天下人之天下”，具有强烈的启蒙色彩和民主思想，体现出此时人们的主体意识的觉醒与国家观念的更迭。“社会经济的发展，社会风尚与社会观念的变迁，有力地推动哲学意识对社会与人展开新的思考，一种自我意识或主体意识觉醒的思潮开始涌动于传统意识形态的隙缝之间。”[1]故而有学者坚持认为中国的近代化应始于明代，文化的启蒙运动已敲响了封建制度的丧钟。

① 冯天瑜、何晓明、周积明著：《中华文化史》（下），上海：上海人民出版社 1990 年 8 月版，第 781 页。

第三节

正统与求变的绘画艺术

明代文人的雅艺，主要有读书、鉴赏、奕棋、书画及博古等五种生活行为。对于这五件事的处理，文人是相当的注意与谨慎，他们担心其行为是否合乎正宗，为此当时民间还流行着这样一本书《万用正宗》，其中就有这样一幅画描绘了文人的五种行为规矩。就如加拿大汉学家卜正民所说：“文化物品的正确使用可以反映一个人的身份地位，相反，使用方法的错误则会取消这种地位。”[①]在这五种事中，懂得书画这一行为是作为进入士绅门槛的主要标志。

在明代，绘画艺术所面临的困境与机遇与学术史相似，维护正统与求变张扬是这个时代所面临的两大发展主题。绘画在明代可分为三个时期，早中晚三个时期的画风转变“几乎浓缩了宋元明清四朝的画史。从体现宫廷趣味的‘院体’和有民间气质的‘浙派’，到在野文人与市民相结合的‘吴门派’，再到缙绅士大夫的‘松江派’，正好勾画出一条宫廷绘画中衰、文人画兴起并取得正统地位的线索”。[②]这三个时期的划分主要依据是审美趣尚和流行画风的转变。明代早期由于社会安定，经济逐渐恢复，社会心理比较积极向上，同时统治者在文化上控制严密，因而出现了歌颂新朝、点缀升平的“院体”绘画；上有所好，下有所从，刚健、外露的“浙派”绘画也颇受欢迎。明代中期虽然政治黑暗，文化高压政策却相对放松，社会中下阶层文人得以比较自由地从事艺术创造，

① (加) 卜正民：《纵乐的困惑——明代的商业与文化》，北京：三联书店出版社 2004 年 1 月版，第 264 页。

② 薛永年主编：《中国绘画的历史与审美鉴赏》，北京：中国人民大学出版社 2005 年 3 月版，第 279 页。

反映他们生活和情趣的文人画地位上升。明末社会两极分化严重，政治极度混乱，上层缙绅地主在享有绝大部分社会物质财富后，在精神文化生活中标榜雅逸和“超脱”，并竭力使自己成为文人画的正统，使自己的标准成为全社会遵从的标准，董其昌的绘画和理论集中体现了他们的审美趣味。

明代初期的一百多年，是继承前代文化，逐步确立本朝文化特色的时期，元代盛行的文人画让位于以袭南宋宫廷画院画风的院体画和浙派画风。在宣德到成化、弘治年间，征招了一批来自浙江、福建、江苏等地区的职业画家入朝，他们宗法两宋院体，技艺精湛。在他们的影响下，宋代工致精丽的工笔重彩花鸟画风和刘、李、马、夏的水墨山水画风迅速得到传播，并形成了具有明代特色的“院体”画风，成为此时画坛的主流。供奉内廷的画家，享有较高的待遇，多授予锦衣卫的武职，级别分为都指挥、指挥、千户、百户、镇抚等。其职是有名无权，便以支领薪俸，但官阶都比一般的文官要高，这在历史上堪与北宋徽宗朝媲美。宫廷绘画成就最高的是花鸟画，名家辈出，而且突破了前代的“院体”程式，对后世画坛影响较大。边景昭，字文进，福建延平府沙县（今福建沙县）人，祖籍陇西（今属甘肃）人，生卒年不详。永乐年间（1403—1442）任武英殿待诏，至宣德时（1426—1435）仍供奉内廷。后为翰林待诏，常陪宣宗朱瞻基作画。后以受贿被罢为民。他为人旷达洒落，且博学能诗。他继承南宋“院体”工笔重彩的传统，如清方薰《山静居画论》评：“边鸾（应作边景昭）、吕纪、林良、戴进，纯以宋院题为法，精工毫素、魄力甚伟，黄（筌）、赵（昌）、崔（白）、徐（熙）之作，犹可想见。”明李开先《中麓画品》更具体的指出：“边景昭其源出于李安忠。”清顾复《平生壮观》记边氏《聚禽图》时也指出：“得黄要叔父子遗意。”



董其昌《高逸图》图轴，纸本，墨笔，纵：89.5cm，横：51.6cm，现藏台北故宫博物院。



边景昭《三友百禽图轴》

（黄要叔父子即五代、北宋初黄筌、黄居寀父子）边景昭作品工整清丽，笔法细谨，赋色浓艳，高雅富贵。有“花之妖笑，鸟之飞鸣，叶之蕴藉，不但勾勒有笔，其用笔墨无不合宜”之说。

《三友百禽图轴》为其代表作，就体现了这种风格特征。此画作于永乐十一年（1413），现为台北故宫博物院收藏。画面松竹梅岁寒三友并植，寓意君子之德，百鸟聚集，隐喻百官朝拜天子，有顺承天意、熙宁祥和之立意，凸现了吉祥瑞应的象征意义；同时，所画百禽生动活泼，其动姿，或跳踯，或鼓噪，或饮啄，或顾盼，悉尽其态，气氛热闹欢快；诸鸟描绘细致入微，品种一一可辨，布满全幅。画风工细精微又富装饰性，堪称边氏最具宫廷花鸟特色的佳构。

《百喜图轴》作于宣德二年丁未（1427），台北故宫博物院收藏。以百只喜鹊的“百雀”的谐音来比喻“百爵”；《栗喜图轴》（台北故宫博物院藏）也用谐音表示“立即报喜”，清乾隆帝题诗所评：“栗喜立报喜，寓意真可人。”吉祥之意显然可见。清杜瑞联《古芬阁书画记》评其曰：“宋画院以五伦图试士，人多作人物，唯一士画凤凰取君臣相乐之意，画鹤取父子相和之意，鸳鸯喻夫妇，鹡鸰喻兄弟，莺鸣喻朋友，遂擢上第。景昭此图，盖仿宋本也。”以禽鸟象征五伦，于吉祥中又寓教诲之意。可以说，边氏的多数作品均呈现出这样的用意。

边景昭创立的花鸟画风，在当时已蔚成一派，对明代宫廷绘画颇有影响。诗赞曰：“边公花鸟冠当时，内苑皆称老画师。留得宣和遗迹在，令人披玩动哀思。”宣宗朱瞻基的诸多御笔花鸟即仿边氏，如《花下狸

奴图》、《猿戏图》、《三羊开泰图》、《壶中富贵图》、《子母鸡图》（均为台北故宫博物院所藏）等，均属细腻而清雅、寓吉祥含意的工笔设色画，明正德三年张世通跋《宣德宝绘册》（台北故宫博物院藏）中即指出："国初边景昭有八节长春之景，当时御笔亦多仿其意，于令节赐大臣。"

成化年间驰名的林良，以水墨法见长，但最初也宗法边景昭一路，如《广州府志》所载："时复绘花草，曲尽其妙。虽祖黄筌、边景昭，然荣枯之态，飞动之势，颇有心得，遂成一家。"存世作品中，《山花白羽图轴》（上海博物馆藏）运工笔重彩法，风格就很接近边氏。稍后出世于弘治年间的吕纪，渊源更来自边景昭，"两浙名家，使临唐宋以来名画，遂入妙品，独步当代"。即使吕纪后来自成一派的成熟画风，其工致清丽的花卉翎毛画法，仍深受边氏影响，唯树石背景更见劲健粗犷，在工笔与写意、色彩和水墨的结合上更显和谐统一。

由于边景昭、林良、吕纪的画法均主宗宋人，故作品常被洗去本款，改为宋人画。清顾复《平生壮观》即有记述："先君云文进（边景昭）、廷振（吕纪）、以善（林良）翎毛花卉，宋人余教未衰。……迩来三人之笔寥寥，说者谓洗去名款，竟作宋人易之，好事家所见之翎毛花卉宋人款者，强半三人笔也。予不能不为三人危之。"故边氏传世作品今已罕见。清杜瑞联《古芬阁书画记》即曰："惟景昭画本，流传甚少，在当时已经难得，遂有无边论，亦犹宋之无李（成）论。"统计一下边氏存世作品不足 20 件，见于著录的稍多，全计亦仅 60 余件。

在明初真正复兴南宋院体画风并取得较大发展、影响广泛的为"浙派"，这是中国画史上正式命名的第一个画派，活跃于宣德至正德年间，与宫廷院画并重于画坛。创始人戴进，是浙江人，后世遂称为"浙派"。后人对其评价甚高，"本朝画手当以钱塘戴文进为第一"，但到清代却每况愈下，被"归入日就狐禅，衣钵尘土"之列。

戴进(1389—1462)，字文进，又字文节，号静庵，又号玉泉山人，浙江钱塘（今杭州）人。出身于画工家庭，早年当过金银首饰工匠，制作出的钗花、人物、花鸟，技艺精湛，很有名气。后改工书画，以卖画为生，年轻时就很有影响。宣德间(1426—1435)被推荐进入宫廷画院，官直仁殿待诏，由于画技超群故引起了当时画院诸名家妒忌与排挤，而被放归故里，回到杭州后以卖画为生，终至穷途落魄而死。

戴进以山水画见长，其画法源出宋元，继承南宋水墨苍劲一派，主


戴进《春山积翠图》　上海博物馆藏

要吸收南宋时期的马远、夏圭风格，但也吸取北宋时期的李成和范宽，并取法郭熙、李唐、董源，用笔劲挺方硬，水墨淋漓酣畅，技巧纵横，画风雄健挺拔，俱遒劲苍润，一变南宋浑厚沉郁的风格，发展了马远、夏圭传统，善于用浓淡水墨的巧妙变化，来表现“铺叙远近，宏深雅淡”的品格，既有南宋院体遗风，又有元人水墨画意，被推为“浙派山水首席画师”。

《春山积翠图》为其代表作，作于明正统十四年，是戴进62岁时的作品。晚年成熟画风显然。此图构图、用笔与李唐、马远等南宋院体水墨画派风格一脉相承，以疏爽之笔出之。整幅作品用两大块斜向切入，近景以浓郁的松冠为主体；中景山岩以重浓墨点出树林；远景用淡墨稍示山形，施以苔点。近、中、远三个景物层次自然推出，简洁明快，颇具气势。视觉中心几株苍劲虬松屈曲盘桓，生意盎然。松下一高士曳杖缓行，一书童抱琴侍随，一前一后行进在高岭小径上。中景和远景的两座山峦相互交叉，左右相切，之间的茅舍隐隐约约，含蓄有致，与前景的人物相呼应。此图云气采用渲染法留出空白，隐无笔痕又弥漫流动。烟霭于画底油然而生，依山坡斜势施以皴笔，虽寥寥数笔，但已将山坡质地表现尽至；小景山峦用笔轻快疏爽，虚实相映；山腰虚处薄雾环绕，宛如轻纱遮盖，穿过两山之间，消失在谷底尽头。使峡谷中的茅舍树林深幽隐藏，景致愈远愈迷蒙。不仅加强了画面的空间层次感，而且充满了静谧空幽，使整幅画呈现出一种高古清远、悠闲舒适的士大夫的生活情趣。

至明代中期，随着经济的快速发展，富庶的居民又开始活跃起来，对一些新奇及艺术品的喜好与追逐，成为了他们炫耀财富和审美品味的

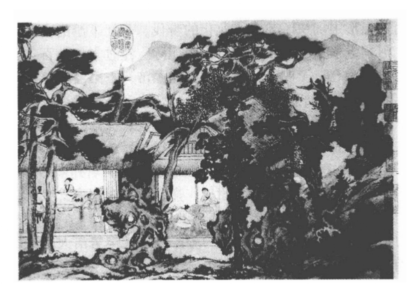
手段，而这无形中加快了艺术商业化的步伐。长江下游的太湖流域，古称吴地，河湖纵横交错，腴田沃野一望无际。经过宋元数百年开发，早已成为富饶的粮仓。至明代，新兴的棉作经济、蚕桑经济以及其他经济作物栽培和与之配套的手工业加工，商品化生产结构，遂成为中国经济发展水平最高的地区。当时的苏州府，辖吴县、长洲县、昆山县、常熟县、吴江县、嘉定县六县和太仓州一州，是首屈一指的财赋重地。万历《大明一统志》记录中国260多个府（州）的税粮数字，名列前茅的便是长江下游地区的苏州府、松江府、常州府、嘉兴府、湖州府、杭州府六府，而苏州一府的税粮则占全国税粮的将近十分之一。

在中国绘画史上，以城镇都市为中心，形成声势浩大的地域艺术群体，当始于明代的吴门绘画。吴门绘画集中国古代绘画艺术之大成，又为后世的发展开拓出更加广阔的天地，革故鼎新，继往开来，有着特殊和重要的意义。“吴门画派在苏州形成并兴盛，与当时当地的社会文化、以及经济发展带来的审美观念都有着直接的关系。它的产生和发展可以看作是明中叶以后江南地区苏州、松江一带农业手工业发达，地主商人政治地位提高在文学和艺术中的反映。”[①]

此地，人文蔚起，文风炽盛，造成当地“书声与机杼声往往夜分相续”的良好风气。苏州文人参加科举考试并多人中了状元和会元，远超全国水平，时人记载：“吾苏学宫制度宏壮，为天下第一。人材辈出，岁夺魁首。近来尤尚古文，非他郡可及。”[②]此外，在文化环境上，苏州也是众多相关文化产业的中心，如刻书业、古玩业、戏曲业，艺术空气浓厚。对艺术品的收藏也自古就有一种嗜好，藏品丰富，为文人画提供了学习传统的机会。无锡华夏的真赏斋富藏法书名画，相传沈周、文徵明在此揣摩古书画的重要场所，文徵明出于友谊和感谢，曾几次为华夏画《真赏斋图》；嘉兴项元汴天籁阁收藏为明代之冠，仇英也曾在项家临画三年，为他成长为一代大师奠定了重要的基础。所以吴门画派的绘画成因并不仅限于文人画传统，有可能还汲取了院体画因素，沈周和文徵明渊源相近，主要继承宋、元文人画传统，变元人的疏简放逸为文雅蕴藉，成为文人

① 薛永年主编：《中国绘画的历史与审美鉴赏》，北京：中国人民大学出版社2005年3月版，第308页。

② （明）王琦：《寓圃杂记·苏学之盛》，北京：中华书局1997年11月版，第42页。



文徵明《真赏斋图》局部

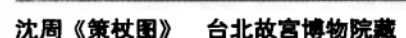
画发展中元季四家与董其昌之间的重要环节；而唐寅与仇英则从南宋院体李唐、刘松年画风入手，并吸收了某些文人画的艺术特点，是苏州城市风尚和市民趣味的直接体现。

沈周（1427—1509）字启南，号石田，晚号白石翁，长洲人。他的家庭富裕优越，生活舒适，雅好诗文绘画，交游广泛，家又有园林之胜，故他的家族形成了不乐仕进的传统。沈周本人也从元代后裔陈继之子陈宽学诗文，暇时以画自娱，布衣终身。

沈周早年承受家学，兼师杜琼。后来博取众长，出入于宋元各家，主要继承董源、巨然以及元四家黄公望、王蒙、吴镇的水墨浅绛画法，又参以南宋李、刘、马、夏劲健的笔墨，融会贯通，刚柔并用，形成粗笔水墨的新风格，自成一家。四十岁以后画法严谨细秀，用笔沉着劲练，以骨力胜，晚岁笔墨粗简豪放，气势雄强。 沈周的绘画，技艺全面，功力浑朴，在师法宋元的基础上有自己的创造，发展了文人水墨写意山水、花鸟画的表现技法，成为吴门画派的领袖。所作山水画，有的是描写高山大川，表现传统山水画的三远之景。而大多数作品则是描写南方山水及园林景物，表现了当时文人生活的幽闲意趣。

《庐山高图》为沈周最知名的佳作，画风细秀，世称“细沈”。此画沈周仿王蒙笔法，图中山峦层叠，草木繁茂，气势恢弘。画面右下角山坡，两棵劲松虬曲盘缠，形成近景；中景以著名的庐山瀑布为中心，





沈周《策杖图》　台北故宫博物院藏



沈周《庐山高图》

水帘高悬，飞流直下，两崖间木桥斜跨，打破了流水飞白的呆板，两侧巉岩峭壁，呈内敛之势。瀑布上方庐山主峰耸立，云雾浮动，山势渐入高远。构图由近景的山坡虬松，中景的瀑布、巉岩、峭壁，远景的庐山主峰，自下而上，由近及远，近、中、远景相连，一气呵成，贯串结合而形成S形曲线。这种构图法很像南宋院体的程式；近景的处理也和马远的“一角”之景十分相似。此图作者自识“庐山高”篆书，并题古体长歌一首，末识“成化丁亥端阳日，门生长洲沈周诗画，敬为醒庵有道尊先生寿”。可见为沈周41岁时为祝贺老师陈宽70寿辰而绘的精心之作。

陈宽字孟贤，号醒庵，学识渊博，工诗。具唐人法，亦善绘画，曾为沈周师。陈宽祖上是江西人，所以此图写庐山之“高”，以为象征。

《策杖图》、《沧洲趣图》、《扁舟诗思图》、《江村渔乐图》，为沈周另一种画风，显示出成熟后的技法，以董源的披麻皴法为主，融入吴镇的湿笔画法，笔墨苍劲，气势雄健，世称“粗沈”。

文徵明（1470—1559），初名璧，字徵明，后以字行，改字徵仲，祖籍衡山，号衡山居士，世称“文衡山”，长洲人。他出身官宦之家，早期考取功名仕途不太顺利。明清时代，凡经过各级考试，取入府、州、县学的，通称“生员”，亦即所谓的“秀才”。文徵明在生员岁考时，一直考到嘉靖元年（1522）53岁，一直未能考取。54岁那年，受工部尚书李充嗣的推荐到了京城朝廷，经过吏部考核，授予翰林院待诏的职位。此时他的书画名声在外，因而受到翰林院同僚的嫉妒和排挤，文徵明心中悒悒不乐，自到京第二年起上书请求辞职回家，至57岁才辞归出京，回苏州定居，自此致力于诗文书画，不再求仕进，以戏墨弄翰自遣。晚年声誉卓著，号称“文笔遍天下”。

文徵明的绘画兼善山水、兰竹、人物、花卉诸科，尤精山水。早年师法沈周，后致力于赵孟頫、王蒙、吴镇三家，自成一格，画风呈粗、细两种面貌。粗笔源自沈周、吴镇，笔墨苍劲淋漓，兼带干笔皴擦和书法飞白，于粗简中见层次和韵味；细笔取法赵孟頫、王蒙，布景繁密，用笔细密，稍带生涩，于精熟中见稚拙。设色多青绿重彩，间施浅绛，



文徵明《惠山茶会图》

于鲜丽中见清雅。这路细笔山水，具装饰性、抒情味、稚拙感、利家气诸特征，也奠定了“吴派”的基本特色。

《惠山茶会图》卷，该图作于正德十三年戊寅（1518），时文徵明49岁。据蔡羽序记，正德十三年二月十九日，文徵明与好友蔡羽、王守、王宠、汤珍等人至无锡惠山游览，品茗饮茶，吟诗唱和，十分相得，事后便创作了这幅记事性作品。画面采用截取式构图，突出“茶会”场景，在一片松林中茅亭泉井，诸人冶游其间，或围井而坐，展卷吟哦，或散步林间，赏景交谈，或观看童子煮茶。此画颇有生意，传达出闲适、文雅的气质，反映出文人画家传神胜于写形的艺术宗旨。同时，青山绿树、苍松翠柏的幽雅环境，与文人士子的茶会活动相映衬，也营造出情景交融的诗意境界。

《湘君湘夫人图》，该图是文徵明早期仅存的人物画名作。此图根据屈原《九歌》中“湘君”、“湘夫人”两章而作。画面上湘君、湘夫人一前一后，前者手持羽扇，侧身后顾，似与后者对答，神情生动。人物造型来自晋顾恺之《女史箴图》、《洛神赋图》，形象古雅，体态修长，长袖飘逸，衣裙曳地，用游丝描，施朱红及白粉，精工古雅。

唐寅（1470—1523），字伯虎，一字子畏，号六如居士、桃花庵主、鲁国唐生、逃禅仙吏等，据传于明宪宗成化六年庚寅年寅月寅日寅时生，故名唐寅。吴县（今江苏苏州）人。他玩世不恭而又才气横溢，诗文擅名，与祝允明、文徵明、徐祯卿并称“江南四才子”。

唐寅自幼天资聪敏，熟读四书五经，并博览史籍，16岁秀才考试得第一名，轰动了整个苏州城，29岁到南京参加乡试，又中第一名解元。正当他踌躇满志，第二年赴京会试时，因牵涉科场舞弊案而交恶运。“会试泄题案”，使他遭受巨大的人格侮辱，内心十分痛苦，返回苏州，以丹青自娱，靠卖文鬻画为生。他在一首诗中写道：“不炼金丹不坐禅，不为商贾不耕田。闲来写幅丹青卖，不使人间造孽钱。”以表其淡泊名利、专事自由读书卖画生涯之志。

36岁时唐寅选中城北桃花坞，筑建了一所优雅清闲的家园，度其清狂生活。桃花坞原是宋人章庄简的别墅，但经风雨沧桑，早成一片废墟。不过这里景色宜人，环境十分幽静，一曲清溪蜿蜒流过，溪边几株野桃衰柳，一丘土坡，很有几分山野之趣。唐寅一生酷爱桃花，别墅取名“桃花庵”，自号“桃花庵主”并作《桃花庵歌》：“桃花仙人种桃树，又摘桃花换酒钱。酒醒只在花前坐，酒醉还来花下眠。半醉半醒日复日，

花落花开年复年……”春日，园内花开如锦，他邀请沈周、祝允明、文徵明等来此饮酒赋诗，挥毫作画，尽欢而散。“日般饮其中，客来便共饮，去不问，醉便颓寝。”（祝允明《唐子畏墓志铭》）显示出唐寅的清闲而超脱的生活态度。

唐寅在绘画方面，“远攻李唐”、“近交沈周”。沈周和周臣均为当时苏州名家，沈以元人画为宗，周则以南宋院画为师，这是明代两大画派，唐寅虽师周臣，却有胜蓝之誉。唐寅兼其所长，在南宋风格中融元人笔法，一时突飞猛进，以至超越老师周臣，名声大振。唐寅在山水、人物、花鸟画均能展现出他那特有的细腻而爽快的笔法，其山水画大多表现雄伟险峻的重山复岭，楼阁溪桥，四时朝暮的江山胜景，有的描写亭榭园林，文人逸士优闲的生活。《山路松风图》、《春山伴侣图》、《落霞孤鹜图》、《西洲话旧图》、《幽人燕坐图》为其代表作，山石的皴法丰富，多有短砍、长皴、顺笔、逆毫、方折、圆转等笔墨。林木、房舍、溪流等景物，穿插有序，密而不窒，杂而不乱，极富韵律和文人画秀润空灵的美感。唐寅花鸟画的代表作是《枯槎鸲鹆图》。其构图用折枝法，枯木枝干由右下方弯曲多姿地向上伸展，以枯笔浓墨画之，苍老挺拔。以积墨法画一只栖于枝头的八哥，正引吭高鸣，树枝似乎都在应节微动，从而显现出自然界生命律动的和谐美。秃笔点叶，一两条细藤与数笔野竹同枯树上的老叶画在一起，增添了空山雨后幽旷恬静与清新的气氛。右上角题诗为：“山空寂静人声绝，栖鸟数声春雨馀。”诗画映发，对象的神态和画家的情趣融为一体，寄寓了超凡脱俗的思想。这幅画在画法上属小写意，一路运腕灵便，以书法人画，以写代描，笔力雄强，



唐寅《枯槎鸲鹆图》

造型优美，全画笔墨疏简精当，行笔挺秀洒脱，形象饶有韵度，从中可以窥见唐寅在探讨写意技法和开拓花鸟画新境界方面的卓越建树。

唐寅尤重仕女人物画，颇有宋代院画遗风，风格大体上分为两种，一种是线条劲细，敷色妍丽，气象高华，出自南宋院体画，如《王蜀宫妓图》，画家以传统的工笔重彩的手法，以“三白法”染仕女的面部，突出了宫女的浓施艳抹。衣纹用细劲流畅的铁线描，服饰施以浓艳的色彩，显得绮罗绚烂，把宫妓们竞相装扮、斗绿争绯的情态刻画得生动入微，不愧为唐寅仕女画的优秀之作。另一种是从南宋的院体脱胎而出，笔墨流动爽利，转笔方劲，线条抑扬起伏。代表作品有《秋风纨扇图》以及《李端端乞诗图》等，画风由工丽变为简逸高雅。



唐寅《王蜀宫妓图》

《秋风纨扇图》出于后汉班婕妤“秋扇见捐”的典故，对女子自伤失宠给予无限同情，甚至题诗直斥“请把世情详细看，大都谁不逐炎凉”。图绘高髻簪花女子，右手持纨扇，左手擎一枝牡丹，露出无限眷惜之意。仕女形象娟秀端丽，眉目和发髻钩勒精细，晕染匀整，具北宋李公麟圆细流利之笔；衣纹线条遒劲畅利，又吸取南宋李唐及元人刚健方折的笔法，具有刚柔相济、工写并用的特点，创明代仕女画的新典型。



唐寅《秋风纨扇图》

《李端端乞诗图》，其内容就是取唐代李端端与崔涯的风流韵事为佳构，并予以改造，将李端端向崔涯求谅变为



唐寅《李端端乞诗图》

当场论辩的画面，突出地表现了李氏的智慧和胆略。画上居中坐着、头戴文生巾、留八字须的当是崔涯，其倚坐姿势和面部神情显示出潇洒、儒雅的气息和风度。身边婢女一着红色套裙，一着白色衫裙，色彩对比鲜明，有层次感。在其右前的是来客李端端，她手持一朵白牡丹，姿态文雅，楚楚动人，身后是随从侍女。四女围着主人，左右上下排列，错落有致，宛如众星捧月似的烘托了崔涯的主要形象和重要地位。

唐寅对李端端的运笔如行云流水，更显她落落大方地立于崔面前，面目表情沉稳自若，又略露忐忑不安和迫切期盼的心态。她正以白牡丹自比，据理评析。崔涯静气安坐，凝神谛听，内心折服之情思流溢于眉目间，手按着一卷纸正拟写或已写成的新诗。画幅上有唐寅题诗“善和坊里李端端，信是能行白牡丹。谁信扬州金满市，胭脂价到属穷酸”，也点明了此画的用意，流露出对人性的赞美，对才识兼备而身处下层的女子寄予欣赏与同情，而对假道学则予以无情地揭露和讽刺，从深层次上也可以体现出此画分明是借古人之事，表达明代中期新兴市民阶层的离经叛道思想。

唐寅的人物画，无论是工笔重彩还是写意淡彩，均显示其极高写实技巧，形象准确而神韵独具，故《明画录》评其人物画“在钱舜举下，杜柽（杜堇）居士上”。

仇英（约 1498—1552），字实父，一作实甫，号十洲，又号十洲仙史，太仓（今江苏太仓）人，移家吴县（今江苏苏州）。仇英出身工匠，早年为漆工，兼为人彩绘栋宇，后改为从画，拜周臣门下学画，并曾在著名鉴藏家项元汴、周六观家中见识了大量古代名作，临摹创作了大量精品。

仇英擅长画人物、山水、花鸟，尤长于楼阁界画。他的人物画，尤

工仕女，重视对历史题材的刻画和描绘，吸收南宋马和之及元人技法，笔力刚健。至于发翠豪金，综丹缕素，精丽绝逸，无愧古人，尤善于用粗细不同的笔法表现不同的对象，或圆转流畅，或顿挫劲利，既长设色，又善白描。人物造型准确，概括力强，形象秀美，线条流畅，有别于当时的刻板习气，直趋宋人画法，对后来的尤求、禹之鼎以及清宫仕女画都有很大影响，成为时代仕女美的典范，后人评其工笔仕女，刻画细腻，神采飞动，精丽艳逸，当为明代之杰出者。其作品有《竹林品古》、《汉宫春晓图》卷、《供职图》等。

仇英的山水画多学赵伯驹、刘松年，发展南宋李唐、刘松年、马远、夏圭的“院体画”传统，综合融会前代各家之长，既保持工整精艳的古典传统，又融入了文雅清新的趣味，形成工而不板、研而不甜的新典范。还有一种水墨画，从李唐风格变化而来，有时作界画楼阁，颇为细密。张丑在《清河书画舫》中对其评价说，仇英画“山石师王维，林木师李成，人物师吴元瑜，设色师赵伯驹，资诸家之长而浑合之，种种臻妙”。明代董其昌题其《仙弈图》谓：“仇实父是赵伯驹后身，即文、沈亦未尽其法。”《桃源仙境图》，精丽而华美，是其青绿山水的代表作。东晋隐士陶渊明所作《桃花源记》，描绘了人们理想中的隐居胜地，成为后世画家热衷描绘的题材，仇英的《桃源仙境图》也应是取材于此，描绘文人理想中的隐居之乐。此图为重彩大青绿山水，深受南宋赵伯驹、赵伯骕兄弟工致一路画风的影响，又兼取刘松年精巧明丽的用笔、用色。全画远处峰峦起伏，幽深高远，山间云蒸

仇英《桃源仙境图》

雾漫，远山深处庙台亭阁在云雾中时隐时现，若仙若幻。前景是流水木桥，奇松虬曲，景致幽雅。

万历初至崇祯末年属于明代晚期，此时处于社会矛盾日益尖锐、旧有秩序趋于崩溃的时代。社会精神生活领域发生了巨大的混乱和尖锐的斗争，绘画也在各种艺术思潮和趣味的碰撞中迸发出耀眼的光芒。晚明社会思潮中最引人注目的是禅悦之风。这股禅悦之风与阳明之学结合在一起，激扬出一股否定经典桎梏、追求个性解放的叛逆思潮。“三教合一”再度成为士流倡言之论。在这股风潮中，1598 年，汤显祖完成了以赞美人欲为主题的传奇《牡丹亭》，“家传户诵，几令《西厢》减价”。董其昌则在 1600 年以前提出了山水画南北宗论。直抒胸臆、张扬个性的“从来不见梅花谱，信手拈来自有神”的徐渭和“纵酒狎妓自放，头面或经月不沐”的陈洪绶的出现也是这股思潮在明代中后期经济与社会结构上的某些变异性因素的必然反映。

徐渭（1521—1593），字文长，号天池道人，因家中植有长藤，自名青藤书屋，因又号青藤居士；别署田水月，浙江山阴人。少年时天才超逸，入父亲的私塾里读书，“六岁受《大学》，日诵千余言”，“书一授数百字，不再目，立诵师听”，轰动了全城，当地的绅士们称他为神童，比之为刘晏、杨修。20 岁时成为生员，与越中名士陈海樵、沈鍊等人相交往，被列为“越中十子”之一。沈鍊曾夸奖他说：“关起城门，只有这一个。”嘉靖二十年（1541）娶同县潘克敬女为妻，接下来八次应试不中，“再试有司，皆以不合规寸，摈斥于时”。

嘉靖二十六年（1547）在山阴城东赁房设馆授徒，40 岁才中举人。与萧勉、陈鹤、杨珂、朱公节、沈链、钱鞭、柳林、诸大绶、吕光升等号“越中十子”。后来为浙闽总督做幕僚，曾人胡宗宪幕府，一切疏计，皆出其手，又出奇计大破徐海等倭寇。

嘉靖四十三年（1564）胡宗宪以“党严嵩及奸欺贪淫十大罪”被捕，狱中自杀，徐渭作《十白赋》哀之。李春芳严查胡宗宪案，徐渭一度因此发狂，作《自为墓志铭》，以致三次自杀，“引巨锥刺耳，深数寸；又以椎碎肾囊，皆不死。精神几近失常，几近癫狂”。嘉靖四十五年（1566）在发病时杀死继妻张氏，下狱七年。狱中完成《周易参同契》注释，揣摩书画艺术。徐渭晚年以卖画为生，但从不为当政官僚作画，“有书数千卷，后斥卖殆尽。畴莞破弊，不能再易，至借稿寝”，常“忍饥月下

独徘徊”，杜门谢客，其中只在张元汴去世时，去张家吊唁以外，几乎闭门不出，最后在“几间东倒西歪屋，一个南腔北调人”的境遇中以73岁高龄结束了一生。死前身边唯有一狗与之相伴，床上连一铺席子都没有，凄凄惨惨。关于他的一生，有人作了一首“十字歌”来概括：“一生坎坷，二兄早亡，三次结婚，四处帮闲，五车学富，六亲皆散，七年冤狱，八试不售，九番自杀，十（实）堪嗟叹！”①

徐渭的文艺创作所涉及的领域很广，他自己曾说过：“吾书第一，诗二，文三，画四。”在诗文、戏剧、书画等各方面都能独树一帜，给当世及后代留下了深远的影响。他的诗，袁宏道尊之为明代第一；他的戏剧，受到汤显祖的极力推崇；至于绘画，他更是我国艺术史上成就最为特出的人物之一。郑板桥对徐文长非常敬服，曾刻一印，自称“青藤门下走狗”；近代画家齐白石曾说：“青藤、雪个、大涤子之画，能横涂纵抹，余心极服之，恨不生前三百年，为诸君磨墨理纸。诸君不纳，余于门之外，饿而不去，亦快事哉。”吴昌硕说：“青藤画中圣，书法逾鲁公。”徐渭在《书谢时臣渊明卷为葛公旦》中指出：“……画病，不病在墨轻与重，在生动与不生动耳。”



徐渭《墨葡萄图》

徐渭的大写意泼墨花鸟画，别开生面自成一家，形成“青藤画派”。其写意花鸟画，无论是花卉还是花鸟，皆一挥而就，一切尽在似与不似之间，对笔下的四时花木，画家运用勾、点、泼、皴等多种笔墨形态，

① 王长安：《徐渭三辨》，北京：中国戏剧出版社1995年10月版，第33页。

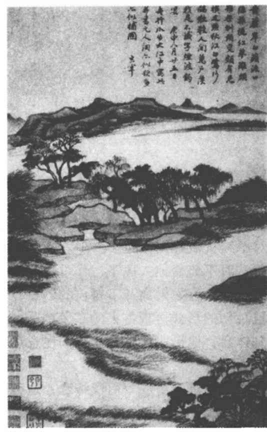
将牡丹之雍容、紫薇之隽秀、竹子之萧疏、霜菊之孤傲、寒梅之挺洁的神韵刻画得入木三分。那密如骤雨的葡萄、虬如蟠龙的藤蔓构成了巨大的张力，充溢在画面中的纵横之气和豪放境界更是前所未有。他那《墨葡萄图》纯以水墨写葡萄，随意涂抹点染，任乎性情。画藤条纷披错落，向下低垂。以饱含水分的泼墨写意法，点画葡萄枝叶，水墨酣畅。葡萄珠的晶莹透彻之感，显得淋漓酣畅。

作画状物不拘形似，仅略得其意，重在寄兴遣怀。丰富的运动轨迹与浓淡、徐疾、大小、干湿、疏密程度各异的笔踪墨韵，无不具备振笔急书的即兴性和不可重复性，呈现出中国绘画中最为强烈的抽象表现主义。此图将水墨葡萄与作者的身世感慨结合为一。在画幅上徐渭自题了一首诗来描述了自己的寂寞："半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。"在徐渭笔下，绘画不再是对客观对象的描摹再现，而是表现主观情怀的手段。他又善于以草书之法入画，此幅用笔，似草书之飞动。淋漓恣纵，诗画与书法在图中得到自如充分的结合。其画面上所呈现的那种乱头粗服的美，较之元代画家的逸笔草草，更具有一种野拙的生机力感。正如他自己所说"信手拈来自有神"，"不求形似求生韵"。

徐渭的另一幅《杂花图》卷以淋漓酣畅的"胶墨"分别画有牡丹、石榴、荷花、梧桐、菊花、南瓜、扁豆、紫薇、紫藤、芭蕉、梅、兰、竹等共计 13 种花卉蔬果。以其疾飞狂扫的豪放气势，纵横挥洒，信笔涂抹；画中华滋丰润的牡丹含羞沾露，占尽风流；硕荷、榴枝、菊豆、梅兰、修竹，用笔姿纵率意，笔触歪斜正侧，跌来倒去，或偃或仰，随意点染，



徐渭《杂花图册》



董其昌《秋兴八景图》



董其昌《山居图》



无不自如流畅。笔墨看来似不经意，然画中线条、墨彩、气韵、造境俱佳。作紫藤则逸笔草草，洋洋洒洒。忽而，又如狂风乍起，骤雨俱至，条条笔道，斑斑墨点，笔走神蛇，点线飞舞，纵横密集，线条速疾癫狂，画中尽显交响乐般的一宏大乐章。它的梧桐图，只以泼墨笔法绘其一小部分，却有使人联想到挺拔正直的参天梧桐。正如翁方纲所说："纸才一尺树百尺，何以著此青林庐。恐是磊落千丈气，夜半被酒歌嘘唏。"（《复初斋诗集》）·徐渭以其精湛的笔法，在似与不似之间，为欣赏者营造出一片开阔的审美天地。

董其昌（1555—1636），字玄宰，号思白，又号香光居士，华亭人。"华亭派"的主要代表。明万历十六年（1588）进士，官至礼部尚书，卒谥文敏。他通禅理、精鉴藏、工诗文、擅书画及理论。为海内文宗，执艺坛牛耳数十年，是晚明最杰出、影响最大的书画家。其绘画长于山水，注重师法传统技法，追求平淡天真的格调，讲究笔致墨韵，墨色层次分明，



董其昌《岩居图》

拙中带秀，清隽雅逸。《画史绘要》评价道："董其昌山水树石，烟云流润，神气俱足，而出于儒雅之笔，风流蕴藉，为本朝第一。"董的绘画对明末清初的画坛影响很大，并波及到近代画坛。

董其昌强调以古人为师，但反对单纯机械地模拟蹈袭。随着阅历的增加、思想的成熟，他在继承前人技法时不倚傍他人庑下"作重台"，而是有选择地取舍，融入自己的创意。他认为如果离开了自己的创意，古人的精神也难以表达，故应以自己独创的形式再现古人的"风神"。凭借自己对古人书画技法得失的深刻体会，他摄取众家之法，按己意运笔挥洒，融合变化，达到了自成家法的化境。

董其昌的山水画大体有两种面貌，一种是水墨或兼用浅绛法，这种面貌的作品比较常见；另一种则是青绿设色，时有出以没骨，比较少见。他十分注重师法古人的传统技法，题材变化较少，但在笔和墨的运用上，有独特的造诣。他的绘画作品，经常是临仿宋元名家的画法，并在题识中加以标榜，虽然处处讲摹古，并不是泥古不化，而是能够脱窠臼，自成风格，其画法特点，在师承古代名家的基础上，以书法的笔墨修养，融会于绘画的皴、擦、点划之中，因而他所作山川树石、烟云流润，柔中有骨力，转折灵变，墨色层次分明，拙中带秀，清隽雅逸。山水画如《关山雪霁图》、《秋兴八景图》、《江干三树图》、《山川出云图》、《山居图》属明朝的巅峰之作。

他晚年八十一岁所作《关山雪霁图》，山峦林壑，绵延无际。右方重峦叠嶂，气势沉雄。中间幽壑重重，峭壁矗立，村落、丛林、流泉、山径，错落有致，杂而不乱；大江曲折跌宕其间，虽有千岩万壑，亦无窒碍不通的感觉。左方云烟弥漫，浸淫树石，路遥山重，隐人微茫，深远莫测，意味不尽。图中以渴笔钩勒峰峦山石，皴擦的运用极其准确、灵活，而线条流走轻快，疏密得宜。山冈陵石的凹凸明暗，则以横点巨

苔，配上淡墨直皴的层层渲染来加以完成，技巧纯熟，无懈可击。意境朴厚深邃，很有“千山鸟飞绝，万径人踪灭”的诗意。全图用笔老辣生拙，骨力练达，墨气鲜润，绝去甜俗，以疏旷之笔，画出凝寒淡远的景致。卷尾数行行楷跋文，书体娟秀刚劲，更使此图富有书卷气，爽朗潇洒，自具风格。

董其昌在理论上仍然是此时代的领袖，可以说是一呼百应、高山仰止。他的理论有三：一是树立榜样，抬出王维为文人画之祖；二是借助禅宗来划分山水画史，倡南宗，斥北宗；三是提出寄画于乐观念，鼓励娱乐绘画，认为“画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机，故其人往往多寿。至于刻画谨细，为造物役者，乃能损寿，盖无生机也”。他举出赵孟頫、仇英少寿的原因是“非以画为寄、以画为乐也”。说“寄乐于画，自黄公望始开此门庭”。这一段话无异于“宣言”，他既讲自己，也包括别人；既有创作的方法，也包含创作的过程。非常明确画画的目的，就是为了高兴，让自己快乐，颐养天年。

晚明画史上还有一位重要的人物，那就是陈洪绶。陈洪绶（1598—1652），字章侯，号老莲，又号悔迟、老迟，浙江诸暨人。陈洪绶幼年早慧，诗文书法俱佳，曾随蓝瑛学画花鸟。成年后到绍兴蕺山师从著名学者刘宗周，深受其人品学识影响。崇祯三年（1630）应会试未中。崇祯十二年（1639）到北京宦游，与周亮工过从甚密。陈洪绶诗文书法俱佳，以捐赀入国子监，召为舍人，奉命临摹历代帝王像，因而得观内府所藏古今名画，技艺益精，名扬京华，与崔子忠齐名，世称“南陈北崔”。明朝覆没后，清兵入浙东，陈洪绶避难绍兴云门寺，削发为僧，一年后还俗。晚年学佛参禅，在绍兴、杭州等地鬻画为业。陈洪绶生性怪僻，愤世妒俗，身历忧患之时，所交师友多为正义之士。





陈洪绶《西厢记》版画

陈洪绶的艺术成就，首先表现在版画方面。陈洪绶所作版画稿本，主要是书籍插图和


陈洪绶《仕女图》

制作纸牌（叶子）用，著名的有《九歌图》及《屈子行吟图》12幅，《水浒叶子》40幅，《张深之正北西厢》6幅，《鸳鸯冢娇红记》4幅，以及他逝世前一年所作的《博古叶子》48幅等。1638年，来钦之的《楚辞述注》付梓时，陈洪绶的《九歌图》被作为插图，付诸木刻，影响极大。他所创作的屈原像，至清代两个多世纪，无人能超过，被奉为屈原像的经典之作。

《西厢记》是陈洪绶给书籍作插图最多的一种，流传有张深之的《正北西厢》、李吉辰本《西厢》及李卓吾《评本西厢》三种。张本的六幅插图中，第一幅为莺莺像，其余直接描绘原作内容有《目成》、《解围》、《窥简》、《惊梦》和《报捷》五幅，出色地表现了陈洪绶深厚的文学修养和高度的艺术水平。《博古叶子》是陈洪绶去世前一年所作。由陈洪绶的好友、明末徽派最著名的刻工黄建中所刻。这套图共48幅，黄建中的精湛技艺，与陈洪绶的设计堪称珠联璧合，忠实地展现了老莲晚年的画风和精神状态。人物造型和线条要比壮年期高古，人物头大身短，显得颇有稚趣，线条布置愈趋自然、散逸、疏旷，不像壮年期那样凝神聚力，细圆而利索，但更加苍老古拙，勾线也十分随意，意到便成。其人物及笔墨的舒缓状态，达到了中国传统文人审美的最高境界。

其次他擅长各种题材，人物、山水、花鸟都可入画，融合古今，自成一格不从俗变，人物形象略为夸张，山水画有装饰趣味，花鸟挺劲坚硬。陈洪绶所画花鸟亦有其独特风貌，可分为两种画法：一种由宋代画院工笔重彩发展而来，勾勒精细，设色浓丽；一种则受晚明大写意花鸟画的影响，渗以水墨，用笔灵动洒脱，工笔与写意兼融。陈洪绶画花鸟注重造型，运笔圆润，赋色古雅，曲尽花鸟虫草之生趣。陈洪绶的山水画，笔法苍老润洁，树干殊形异状，倚斜交揖，以淡雅的青绿点叶；山石多用水墨皴染，层次分明；又以细线勾画浮云，更强化了画面的装饰性。

他的人物画具有一种象征主义色彩，笔下的人物高古而绝尘，当为性格的写照，那高士完全“如见章侯蓬首赤体，右手持酒杯，左手抓头足之垢，撅口张目，谈天下古今事”。[①]其造型上锐下丰、头大身小、宽袍广袖，变形奇古的面貌与中锋温雅浑厚的线条配伍，辅以雄浑如篆籀用笔的树石背景。这种故意显露出“笨拙”的造型能力，其用意就是为了表示出陈洪绶的高古气息与“俗与雅”交合的美学意趣。“他的画是形式上的‘古’‘雅’与内容上的‘新’‘俗’的完美统一，画中表现了世俗的、温馨的、安宁而祥和的情调，也为凄风苦雨的人生而悲叹，但这一切都超越了他个人的苦乐，他不是一个高高在上的文人，而是一个爱与下层阶级厮混、具有平民色彩的职业画家。他的画是雅俗共赏的。”[②]



陈洪绶《玉棠柱石图》

陈洪绶的绘画，在当时就倾倒世人，好评如潮，对后世也产生了极大影响。清代张庚《国朝画征录》评陈老莲：“其力量气局，超拔磊落，在隋唐之上，盖明三百年无此笔墨也。”清代以来的重要人物画家如华嵒、罗聘、任颐等均从他那里得到启发，创造出各自的独特风格。

① （清）周亮工：《读画录》卷一“陈章侯”，周骏富辑：《清代传记丛刊》第071册，台北：明文书局1985年版，第20页。

① 薛永年主编：《中国绘画的历史与审美鉴赏》，北京：中国人民大学出版社2005年3月版，第344—345页。

第四节

僭礼越制的服饰艺术

服装是人生活中的必需品，衣、食、住、行共同构成了人生活的基本面貌，随着实用审美性的不断发展，人们在服装上花费心思，使之成为美化人体，乃至美化社会的一种物品。于是，服装与饰品共称服饰文化，成为了一个审美的对象。

虽然服饰具有最基本的生活保暖功能，然而服饰文化却蕴含了丰富而复杂的政治、经济、文化等因素，体现了一个民族的传统文化和精神面貌，从服饰的发展与流行中可以透出社会的繁盛、经济的发展、文化的交流，也可以窥视出思想统治、审美时尚和民族心理的变化。中国历代王朝把它当作规范和区分人们尊卑贵贱、身份地位的重要标识，明朝亦是如此。明代服制的厘定，先后用了近三十年的时间。明太祖朱元璋在立国之初，以恢复汉家制度为宗旨，严禁胡服、胡语、胡姓，在洪武元年（1368）下诏，衣冠悉如唐代。诏书规定，"士民皆束发于顶，官则乌纱帽、圆领袍束带，黑靴；士庶则服四带巾、杂色盘领衣，不得用黄、玄；乐工冠青卍字顶巾，系红绿帛带；士庶妻首饰许用银镀金，耳环用金珠，钏镯用银，服浅色，团衫用纻丝、绫罗、绸绢；其乐妓则戴明角冠、皂褙子，不许与庶民妻同。"[①]至洪武二十四年（1393）下令，"农衣绸、纱、绢、布。商贾止衣绢、布。农家有一人为商贾者，亦不得衣绸、纱。"

这套服饰制度自始至终贯穿着传统的等级制度，其目的就是为了维系贵贱之等，以便良贱有别。正如明人解缙所言："其士农工商之人，

① 《明太祖实录》卷三〇，台北：台湾"中央研究院"历史语言研究所校印 1962 年，第 525 页。

异其衣冠，使四民不收之人，无容其身。”[①]其宗旨是为了恢复“敦朴之风”，戒奢侈，求俭素，其中心内涵则与传统礼教如合符契。明人吕坤在《四礼翼》一书中，就从礼教出发，规范士君子与家庭妇女的服饰，认为君子“能以美衣为辱身，便有三分道气矣”。女子在家，“但与布衣，鲜明者只是绸缣，不与纱罗缎绢”。其首饰，认为富贵之家，金珠固所不废，但也不必戴得“满头遍体”。按照传统道德观念看来，大凡人情物态，绳于约则知俭，习于侈则遨放。由此可见，在服饰风尚上鼓励人们俭朴，其目的无非是借此规范人们的行为，以维持等级制度的稳定性。

但随着社会经济的发展、统治力量的松懈，明朝中期以后，衣冠制度发生了重大变化。据万历《新昌县志》：成化以前，平民不论贫富，都遵国制，戴平定巾，衣青直身，穿皮靴鞋，极为俭朴。后来逐渐奢侈，士大夫峨冠博带，稍微知晓文墨的读书人，也是头戴方巾，脚着彩鞋，身穿彩衣，一些富家子弟也模仿服用。底层的劳苦人民则是粗布白衣，戴白衣帽者“盈巷满街”，帽铺也只制售白巾帽，“绝不见有青者”。“国朝士女服饰，皆有定制。洪武时律令严明，人遵画一之法。代变风移，人皆志于尊崇富侈，不复知有明禁，群相蹈之。”[②]明朝后期“犯礼逾制”的现象十分普遍，服饰民俗出现了多样化的趋势。“各省虽富贵之家，惟布衣布服。两京、吴越之地，以绮罗为常服。”[③]

这种公然的僭礼越制居然成为“人不以为异”的社会风尚，除了富商大贾的兴风作浪之外，具有特别身份的士大夫阶层的攀比、竞争也起了推波助澜的作用。当时人们把社会生活方式的改变，归结于“豪门贵室，导奢导淫”，[④]“大抵始于城市，而后及于郊外，始于衣冠之家，而后及

①（明）解缙：《解学士文集》，载陈子龙等编《明经世文编》卷一一，北京：中华书局 1962 年 6 月版，第 79 页。

②（明）张翰：《松窗梦语》卷七《风俗记》，上海：上海古籍出版社 1986 年 2 月版，第 123 页。

③（明）张晋德：《客商一览醒迷》，太原：山西人民出版社 1992 年 9 月版，第 272 页。

④（明）范濂：《云间据目抄》卷二《记风俗》，收入车吉心主编：《中华野史·明朝卷》，济南：泰山出版社 2000 年 1 月版。


张居正画像

于城市”。[①]如有名臣之誉的张居正，“性喜华楚，衣必鲜美耀目，膏泽脂香，早暮递进，……一时化其习，多以侈饰相尚”。据当时的礼部尚书陆树声亲眼所见，张居正请陆氏到内阁吃饭，在用餐中间，侍者拿着鬃刷不时替居正刷鬓。最令人称奇的是，一顿饭的工夫，张居正所穿衣服就更换了几次。

在工部任职的徐渔浦同样也有如此规矩，“每客至，必先侦其服有何抒何色，然后披衣出对，两人宛然合璧，无少参错”。[②]于是，在当时的缙绅士大夫中形成了一种“侈饰相尚”的风气，不久即便一些没钱的“穷秀才”也感染此风。明初时秀才的襕衫一般是用炼熟苎布为布料，可是到了万历年间，时尚的秀才已经改用艳丽的湖罗布做襕衫，崇祯时，用湖罗制襕衫且已风靡一时。如果你还穿着用素绉纱做的襕衫，肯定被人嘲笑“老土”了。所以说奢侈是晚明城市社会风尚的基本特点，即使家无担石之储的庶民百姓，也要刻意打扮，装饰门面。对此，加拿大汉学家卜正民概述道：“明代后期不断被打破的时尚界限就这样又被服饰式样的时髦和过时的变换不断地重新形成，每一种式样都毫无例外地在离开上层社会之后进入下层民众的生活中。”[③]

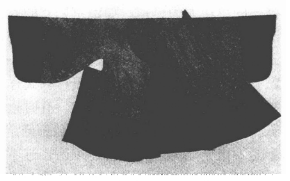
那么这种对服饰的僭用与对华美的追求，势必产生了一种厌常斗奇的心理，并对服饰式样随时进行革新。服饰革新的结果，导致服饰的多样化。与明初整齐划一、等级分明的服饰不同，明中期以后的服饰已是

① （明）归有光：《震川先生集》卷三《庄氏二子字说》，上海：上海古籍出版社 2007 年 8 月版，第 85 页。

② （明）沈德符：《万历野获编》卷一二《士大夫华整》，北京：中华书局 1997 年 11 月版，第 316 页。

③ （加）卜正民：《纵乐的困惑——明代的商业与文化》，北京：三联书店 2004 年 1 月版，第 256 页。

花样翻新，众采纷呈。缙绅士大夫很热衷于创制服饰新式样。据记载，张悦任都察院佥都御史时，就身穿“马尾衬裙”，张悦为表率百僚的显官，却身穿市井浮华的服饰，说明服装式样革新已是一种趋势。士大夫在家里所穿的休闲时装，约有三种式样，为曳撒、程子衣、道袍，总称“挎褶”，是一种戎服。绔褶的式样，或短袖，或无袖，衣服中间有折断，分为上下两截，下截有横折，再下面又有竖折。袖子长的，称为曳撒；腰中间折断，再加一道横线，称程子衣；无横线的，则称道袍，又称直掇。此后，又感到程子衣、道袍过于简单，参加宴会时，士大夫都改穿曳撒。



当时被称为“直裰”或“直身”的圆领大袖衫

流行色和流行面料是最能体现出晚明服饰的新潮。据史料记载，明末的流行色彩有水红、金红、荔枝红、橘皮红、东方色红、水绿、豆绿、蓝色绿、天蓝、玉色、月色、浅蓝、墨色、米色、鹰色、沉香色、莲子色、铁色、玄色、鹅黄、松花黄、葡萄紫等二十余种。在明末的皇宫内院，袁贵妃服饰喜用浅碧色，这种颜色也叫天水碧，崇帧帝特喜欢，称为“特雅清”。相传南唐后主李煜的宫女染衣作浅碧色，经露水湿染，颜色更好，故名天水碧。五代无名氏《五国故事》卷上：“天水碧，因煜之内人染碧，夕露於中庭，为露所染，其色特好，遂名之。” 这种叫天水碧的颜色很快被宫眷竞相崇尚，也就成为了明宫的流行色。

服装面料方面多倾向轻薄，如皓纱那种，明末由杭州人蒋昆丑创制，创作者迎合当时浮华的时尚，注意到质色厚重并不受时人喜好，“乃易以团花、疏朵，轻薄如纸，携售五都，市廛一哄，甚至名重京师”。当时被人们所崇尚的西洋布，它的特点就在于轻薄和色彩淡素。如明末南曲中的名妓董小宛，色艺俱佳，名噪一时。她与复社名士冒襄结成伉俪后，正所谓郎才女貌，在当时名传天下。据说，冒襄曾用西洋布替董小宛做了一件轻衫，用退红为里，穿在名姝身上，“不减张丽华桂宫霓裳”，迎风站立，楚楚动人，飘若仙子，引起一时轰动。

款式新颖，又富于时代感的服饰，则称为时装。在晚明，城市服饰

样式的更换尤为迅速。如南京妇女的衣饰，起初样式十余年一变。到了晚明，妇女的衣饰，包括头上发髻的高低，衣袂的宽狭修短，花钿的样式，服装印染的颜色，鬓发上的首饰，以及鞋袜的工巧，不到二三年，就有了变化，淘汰旧式样，流行新式样。“时样”服饰，常常随着审美趣味的变化而变化，一无定准，有时崇尚大袖，而有时则又流行窄袜浅鞋。即使是鞋、靴之跟，也是忽高忽低，大体由高而变低，以浅薄为时尚。于是，过去以为流行或美的东西，过不了多久，又被新的式样所取代。如果有人还以为是流行服饰而大摇大摆地穿出去，无不被人掩口耻笑。

在晚明，“倡优服饰侈于贵族”，南京南曲中的妓女和苏州妇女，基本领导着天下服装的新潮流。南曲妓女的服饰，大约以淡雅朴素为主，不崇尚鲜华绮丽，体现一种全新的审美情趣，是在追求色调艳丽这一时尚基础上审美风格的升华。明代民间流传着这样一句俗语：“若要俏，三分孝。”这句话其实就代表了一种民间的审美新时尚。孝服以素白为主，其审美趋向表现为素洁高雅。这种服饰流行于妓女中间，除了代表一种审美趣味之外，显然也是为了说明，尽管她们身在肮脏之地，但还是要保持自己一种出污泥而不染的高洁。

妓女的衣衫全由嫖客措办。巧样新裁，全出于鸨儿之手操办。妓女衣之短长，袖之大小，都随时变易，在当时有“时世装”之称，就是今天的时装。晚明曾流行两个新名词，这就是“苏样”和“苏意”。凡服装式样，新鲜、离奇，一概称为“苏样”；见到别的希奇鲜见的事物，也径称为“苏意”。如苏州妇女所穿之裙，起初是裙拖六幅，但后来又流行细褶，改为八幅，又攒幅为五彩。据载，时有一人刚到杭州上任做官，笞打一个身穿窄袜浅鞋的犯人，枷号示众，一时想不出如何书封才好，灵机一动，写上“苏意犯人”四个大字，一时成为笑柄。



《李香君小像》画轴

明代妇女的服装，主要有衫、袄、霞帔、背子、比甲及裙子等。衣服的基

本样式，大多仿自唐宋，一般都为右衽，恢复了汉族的习俗。其中霞帔、背子、比甲为对襟，左右两侧开衩。霞帔，由于其形美如彩霞，故得名“霞帔”。这种帔子出现在南北朝时期，隋唐时期得此名。到宋代将它列入礼服行列之中。明代服用此式较为普遍，它的形状宛如一条长长的彩色挂带，每条霞帔宽三寸二分，长五尺七寸，服用时绕过脖颈，披挂在胸前，由于下端垂有金或玉石的坠子，因此越发显得挺拔高贵。背子，有宽袖背子、有窄袖背子。宽袖背子，只在衣襟上，以花边做装饰，并且领子一直通到下摆。窄袖背子，则袖口及领子都有装饰花边，领子花边仅到胸部。披风是明代比较流行的一种服饰，按照《三才图会》中的相关描述，明代的披风其实和宋代的褙子样式相似，披风跟斗篷则是不一样的，披风是有袖子、直领、两边开叉的。《朱氏舜水谈绮》言：“披风为对襟直领，制衿，左右开衩。”比甲为对襟、无袖，左右两侧开衩。明代比甲大多为年轻妇女所穿，而且多流行在士庶妻女及奴婢之间。到了清代，这种服装更加流行，并不断有所变革，后来的马甲就是在此基础上经过加工改制而成的。

水田衣是明代流行的一种妇女“时装”，是一种以各色零碎锦料拼合缝制公主袄裙成的服装，形似僧人所穿的袈裟，因整件服装织料色彩互相交错形如水田而得名。它具有其他服饰所无法具备的特殊效果，简单而别致，所以在明清妇女中间赢得普遍喜爱。据说在唐代就有人用这种方法拼制衣服，王维诗中就有“裁衣学水田”的描述。水田衣的制作，在开始时还比较注意匀称，各种锦缎料都事先裁成长方形，然后再有规律地编排缝制成衣。到了后来就不再那样拘泥，织锦料子大小不一，参差不齐，形状也各不相同，与戏台上的“百衲衣”（又称富贵衣）。到了明朝末期，奢靡颓废之风盛行，许多贵胄人家女眷为了做一件中意别致的水田衣常不惜裁破一匹完整的锦缎，只为了一小块衣料而已。在南方还有昭君套（披风）、观音兜（风帽）等时装，是受“昭君出塞”和“胡笳十八拍”版画影响所致。

明代妇女服饰中还有一个特色是襟上佩佳饰物，并且十分醒目。都是些金、珠、玉等材料做成的各种饰物。其中垂挂在胸前的叫“坠领”；系在前襟的叫“七事”；走起路来有响声的叫“禁步”，这些佩饰统称叫“杂佩”。另有一种特别的佩饰，是在一条金链上，以环相连挂着四件小物件：即镊子（是一种一头固定，一头张开的铁制小工具用以夹取细毛之用，人



陈洪绶《夔龙补衮图》

称“毛镊子”）、牙签（剔牙之用）、耳挖子（挖耳用的小勺）和小刀，均是些妇女的生活实用品。

明代妇女的发式首饰，虽不如宋代丰富，但也很有特色。明初女髻变化不大，基本为宋元时的样式。嘉靖以后，变化较多。有“挑心髻”、“桃尖顶髻”、“鹅胆心髻”、“堕马髻”、“金玉梅花”、“金绞丝灯笼簪”等等。另还有假髻（又称鬏髻）。在这些发髻上还根据不同喜好插有各种挂佩及发簪等。陈洪绶所绘的《夔龙补衮图》真实地反映了明代妇女所戴的金玉挂佩、珠玉发簪及发钗的情况。

明代中期以后随着好尚的狂热与急剧的变更，在服饰方面出现了一种心理变态的现象，有些人甚至达到近乎病态的状态，不断地渴望设计出更独出心裁或更富刺激性的服饰，一种奇装异服，这就是所谓的“服妖”。“服妖”除了表现在服饰式样之外，还表现在服饰上喜新厌旧，突出一个“奇”字。所谓奇，一方面是服饰上的男女错位，也即男穿女服，女穿男衣；另一方面，则是指各种怪异服装。

万历年间，在江南的一些城市中，服饰穿戴上出现了令人惊骇的怪现象，以致被当时的人们称为“服妖”；甚至被视为一种“乱象”。如泉州成化，弘治以前“俗尚敦朴，自昔已然。诸诣黉塾市肆者，踽踽一布袍，士以素，庶人以缁，冬夏迭更，聊顺寒暑”。到了万历年间，则为“无石储瓻，衣必绮纨，非然者以为僇辱。下至牛医马佣之卑贱，唐巾、晋巾、纱帽巾，浅红深紫之服，炫然摇曳于都市，古所谓服妖也”。[①]而这一点同样也在官方文献中反映出来，《明实录》道：“兵民服色器用，

① （明）阳思谦修，徐敏学、吴维新纂：万历重修《泉州府志》卷三《风俗》，台北：学生书局 1987 年 6 月版，第 293—294 页。

已有定制。近在京多犯越，服用则僭大红织金罗缎、遍地金锦……首饰则僭宝石珠翠。下至倡优，亦皆僭侈。”[①]

按照儒家的经典所说，古代男子上衣下裳，而妇人则服不殊裳，将衣裳向连，而上下一色。其本意是说“妇人尚专一德，无所兼”，所以衣、裳一色。传统的观念也认为，“妹喜带男子之冠而亡国，何晏服女人之裙而亡身”，服饰上的阴阳反常现象，显然是一种不祥之兆。但明代道袍的盛行，说明男子也开始衣、裳相连，如同女衣。据记载，明代中期的江南才子唐寅，就是一位高才放诞、好为诡谲之行的人。当有人慕名来访他时，他却穿着妇女装束，正与一个和尚下棋。又如顾承学，也是“时衣妇人衣，红衫粉额”。张献翼，“身披采绘荷菊之衣，首戴绯巾”；刘凤，是文坛耆宿，却“衣大红深衣”。王廷陈，字稚钦，好酒自放，“间衣红窄衫”，跨马或骑牛，啸歌于田野之间。晚明江南富贵公子的衣服，“大类女妆，巾式诡异”。“东南郡邑，凡生员、读书人家有力者，尽为妇人红紫之服。”于是有人套改唐诗来讥讽说：“昨日到城郭，归来泪满襟，遍身女衣者，尽是读书人。”[②]与此相反，当时妇人的衣服却如文官，裙则如武官，或者妇人“上衣长与男子等”，体现了一种女服男装化的倾向。

服妖的出现，大多源自那些人格狂放、行为怪诞之人。他们的穿着打扮别具一格，行为怪异，也一时颇为风光。如袁宏道记一“醉叟”，“冠七梁冠，衣绣衣，高权阔辅，修髯便腹，望之如悍将军”。苏州人卜孟硕，曾经在夏季首挽高髻，身穿大红苎皮袍，跣足行歌市中。所用障面，长三四尺，而袖很小，仅方广数寸。山阴人祁骏佳，打扮也以嗜奇出名，平常去冠弛带，用墨纱束额，“而以金线圜其文”。有人问他是什么用意，他解释是“季布钳遗意”。顾玉川，尤好奇服，时常“衣纸衣”、“冠纸冠，方屋而高二尺”；邹公履，“披孔翠裘，戴檞笠如车轮”，也是一副怪相。

在厌常斗奇风中，不能不提到当时服饰中恢复“胡风”的倾向。元

---

①《明宪宗实录》卷一五〇，成化十二年二月己亥条，台北：台湾“中央研究院历史语言研究所”校勘本1962年，第2751页。

②（明）李乐：《续见闻杂记》卷一〇，收入《见闻杂记》，上海：上海古籍出版社影印明万历年间刻本，1986年6月版，第817页。



明靖皇后升龙纹刺绣比甲

代末年，江南士人风俗有一股蒙古化的倾向，当时的士人辫发短衣，而且多效仿蒙古人的语言、服饰，以便能在官场上官运亨通。这种习俗，并不仅限于士大夫，而且其影响及于民间妇女，在语言、服饰、发型、饮食、起居、器用、姓氏等方面，都受到蒙古习俗的影响。据明人何孟春的说法，这种习俗一直到明代建国以后，还延续了百有余年。按照陶宗仪《南村辍耕录》，在元朝时，妇人的礼服称为“袍”，这是韃靼的称谓。其实，汉人称为“团衫”，南人则称为“大衣”。但在明代，从北京一直到天下各省，都称妇人的礼服为“袍”，说明这一蒙古人的服饰称谓一直沿用到明代。又如在海南岛，民间的服饰称谓还保留着蒙古人的语言特色，诸如称小帽为“古逻”，系腰为“苔博”，等等。

假若说明初朱元璋建立大明帝国，恢复汉唐衣冠制度，是汉民族意识的一种反映，那么，弘冶以后北方尤其是北京居民在服饰上崇尚“胡风”，显然已无民族意识的影子，不过是一种基于个人喜好之上的服饰审美趋向。据史料载，元人服饰盛行于明代并被明人广泛使用者，有“比甲”与“只孙”两种。比甲是由元世祖时皇后察必宏吉剌氏所创制，其式样是前有裳无衽，后面之长倍于前面，也无衣领与衣袖，仅用两襻相缀。比甲这种服饰的出观，显然是为了便于弓马生活。明代北方妇女普遍崇尚比甲，将它当成日用的常服，而且稍有改进，织金刺绣，套在衫袄之外。

只孙这种服装，《元史》又称“质孙“，也起源于元代。其名是蒙古语，若译成汉语，其意思是说“一色服”。在元代时，凡是贵臣奉皇帝之诏，就穿只孙进宫，以示隆重。只孙在明代仍被穿用，但仅是军士常服，在明代皇帝的圣旨中，经常出现制造“只孙”件数的记载，显是明证。当时北京的百姓，每到冬天，男子一概用貂孤之皮，制成高顶卷檐的帽子，称为“胡帽”。妇女也用貂皮裁制成尖顶覆额的披肩，称为“昭君帽”。此风所及，以致北直隶各府及山东、山西、河南、陕西等地，也互相仿效。明人田艺蘅认为，明人所戴之帽或所穿之袄，很多还都保留着蒙古人的

遗俗，这就是所谓的“帽则金其顶，袄则线其腰”。所谓的“帽则金其顶”，就是田艺蘅幼时在杭州见到过的小孩所戴的“双耳金线帽”；而“袄则线其腰”，是说明朝人所穿之袄，在腰部有一道线，完全是蒙古人的遗风。在明代，小孩周岁之时，脖子上就戴五色彩线绳，称为“百索”。又明代的小孩还用色丝“辫发”，向后垂下。关于此种习俗，有两种解释：一种认为其中包含有“长命缕”的含义，是保佑小孩长命百岁之意；另一种则认为，此俗起于“夷俗”，如南朝时宋、齐人称北魏为“索虏”，就是因为他们“以索辫发”，而明朝小孩以五色彩丝系项，或以色丝辫发，也不过是“胡元旧习”。

这种“胡风”，不仅表现在服饰上，而且在语言上也有所反映。如当时北京儿童在街上嬉戏聚谈，或者互相骂詈，均不作中华正音，而是学成一种鸟兽声音，称为“打狗吣”。由此看来，蒙古人及其文化对明代北京、江南甚至整个中原地区的民间生活还是有些影响的，这或许与当时在北京附近地区以及中原其他地区驻扎或安置着一些鞑靼官员有关。

汉民族在服饰风尚上受到蒙古人习俗的影响，并出现一些“胡化”倾向。这是明代服饰民族融合的一个方面。与此同时，那些被安置到中原地区的蒙古人，或由于获得朝廷的赐衣，或受到中原汉民族服饰习俗的影响，也慢慢在服饰生活方面出现“汉化”倾向。可见，在服饰文化或生活上，民族间的影响是一种互动的关系。

第五节

清丽婉约的昆曲艺术

早在明初，对戏剧的唱法要求与管理极其严厉。洪武二十二年（1389）三月，朱元璋下旨："在京但有军官军人学唱的，割了舌头；下棋打双陆的，断手；蹴圆的，卸脚；做买卖的，发边远充军。"到永乐九年（1411）七月，刑科都给事中曹润等上奏，建议今后有百姓、倡优装扮杂剧，除了法律规定内的神仙道扮、义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善以及歌颂欢乐太平之戏不加禁止之外，其他只要有亵渎帝王圣贤之词曲、驾头、杂剧，或收藏、传诵、印卖，一概拏送法司究治。朱棣接到这一奏折后，就下旨："但这等词曲，出榜后，限他五日，都要干净将赴官烧毁了，敢有收藏的，全家杀了。"这种严厉的法度，在明初得到了部分的实施。如府军卫千户虞让之子因为违规吹萧唱曲，上唇被连鼻尖割了；又龙江卫指挥伏颙与本卫小旗姚晏保蹴圆，就被卸了右脚，全家发赴云南。

中期以后，这种禁止人们演戏的禁令几乎已形同虚设。随着经济的发展，市场的扩大，越来越多的农民、手中业者和商人趋向城市定居生活。城市里人们由于闲暇时光也逐渐增多，生活观念也在发生了一些改变，对于娱乐与享乐的要求自然日趋增多。其表现主要反映在两个方面：一方面，那些缙绅士大夫开始肯定戏曲所具有的伦理教化价值，而且自己也开始养一些家乐班子，有的甚至写出了很多戏曲剧本；另一方面，民间的戏曲子弟开始盛行，戏曲的曲调也因时代不同而不断翻新。

梨园生活是城市文化艺术中最具内涵的一笔，不但是文人士大夫消闲的好去处，也是那些失去土地农民的谋生去处，据张瀚记载，仅杭州一城，从事唱戏的俳优就达几千人之多。[①]又据明代绍兴人陶奭龄记载绍

---

①（明）张瀚：《松窗梦语》卷七《风俗记》，上海：上海古籍出版社 1986 年 2 月版，第 138 页。

兴城里“优伶之鬻伎吾乡者，至数千人”。[1]从上述两条数据，不难看出晚明娱乐业的兴旺。缙绅士大夫阶层中的那些下层生员在这个时期活动范围也不再是局限在学校这一狭小地方，而是到处游逛，生活内容相当丰富，尤其是考试完毕，生员多“焚笔砚，阁经史，游戏谑啸，群而趋之，非蛊于声色，则诱于珍玩”。[2]甚至可以出现了这样一场局面，“论文章在舞台，赴考试在花街，束修钱统镘似使将来，把《西厢记》注解。演乐厅捏下个酸丁怪，教学堂赊下些勤儿债，看书帏苫下个女裙钗，是一个风流秀才”。

生员唱曲参与戏曲活动，虽不算过分，但有其历史原因。永乐十五年(1417)，明成祖朱棣命以南北曲调编谱佛曲名称歌四百余首，勒令各地生员习唱。可见，生员习曲，原本秉承成祖钦命。一至晚明，习曲已成生员生活必不可少的内容，所习之曲，也已不再限于佛曲，而是淫词艳曲。尤其是在吴、越一带，鼓弄淫曲，搬演戏文，不论贵游子弟，即使库序名流，亦“甘与俳优下贱为伍，群饮酣歌，俾昼作夜”。[3]吴中才士，更是好作小令，视柔情为“吾辈佳事”，然大多不过闺奁烟粉中语。如沈同生赠妓一词，末句云：“任他百般打骂百般羞，也只是书生薄福难消受。”[4]



明代传奇戏剧插图

与元代相比，明代的杂剧和南戏从形式到内容都已发生了变化。总的发展趋势，是北曲杂剧日渐衰微，而南曲戏文却日渐兴盛，并形成了以南曲为骨干而兼采北曲的新的戏曲体制——传奇。在中国古代戏

①（明）陶奭龄：《小柴桑喃喃录》卷上，李为芝今是堂刻本，明崇祯八年（1635）版。

②（明）郭子章：《蠙衣生蜀草》卷九《学约》，济南：齐鲁书社1997年7月版。

③（明）管志道：《从先维俗议》卷五《家晏勿张戏乐》，济南：齐鲁书社1995年9月版。

④（明）沈德符：《万历野获编》补遗卷三《沈祖量》，北京：中华书局1997年11月版，第896页。

曲史上，从南曲戏文向传奇戏曲的逐渐转型发轫于明代成化年间（1465—1487），而传奇戏曲的定型则在万历年间（1573—1619）。从北曲杂剧称霸到南曲戏文独尊，这是明中后期剧坛的一大变迁。吕天成《曲品》卷上说："传奇既盛，杂剧寝衰，北里之管弦播而不远，南方之鼓吹簇而弥喧。"

在成化、弘治年间，南戏由于地域的不同与观众成分的差异，逐渐形成了不同的声腔，并日渐兴盛起来，据徐渭《南词叙录》记载："今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之。称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之。称海盐腔者，嘉、湖、温、台用之。唯昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人。"可见这四家声腔影响范围最大，并已走出其发源地而四处流播，并具有了"剧种"的意义。

南戏真正形成高潮的是在嘉靖至万历年间，而这又与魏良辅全面改革昆山腔的成功有着直接的关系。魏良辅，字尚泉，豫章（今江西南昌）人，寄居太仓南关，熟谙南北曲，他"愤南曲之讹陋"，决心加以改革。嘉靖年间，他在善唱北曲的张野塘、笛师谢林泉、老作曲家过云适的协助下，吸收海盐、弋阳各腔之长，以及江南民歌小调的某些精华，并融合了北曲的演唱技巧和结构严谨的艺术效果，对流行于昆山一带的唱腔进行改造，形成了一种耳目一新的昆山腔。新变昆山腔在咬字发音上，富有字头、字腹、字尾、开口、闭口、鼻音等种种技巧，喉转声音像蚕丝一样的轻柔婉转，并兼有弋阳、海盐、北曲的韵味，成为一种舒徐凄婉的全新腔，称"水磨调"，引起民间艺人和士大夫的重视，群而效之者甚众，达到了几乎令人痴迷的程度。不过，改革后的昆山腔当时还只停留在清唱阶段，尚未登上戏曲舞台。音乐造诣颇深的昆山人梁辰鱼，率先运用了新变昆腔演唱他所创作的《浣纱记》，将昆山腔变成一种戏曲声腔，大大促使了戏曲创作的发展。随后，便涌现了《玉玦记》、《红拂记》、《祝发记》、《玉合记》、《香囊记》《明珠记》等一大批昆腔剧作，掀起了明中叶以后的第一个戏剧高潮。



昆曲鼻祖魏良辅

从此，昆山腔日益走向成熟，逐渐形成流派，并取代杂剧占据剧坛的主流地位。当时人便将这种发展起来的戏曲形式称为传奇。

万历至明末，是明传奇的黄金时期。此时的戏文创作，在体制上发生了巨大变化，剧本结构更趋精密化，曲调组织也更加规范化。至此，昆山腔已占据统治地位，成为"官腔"一类，许多文人学士纷纷参与剧本的创作，产生了大量的传奇剧本，并纠正了明初戏曲创作宣扬封建礼教的风气，出现了许多描写当时政治斗争的作品，即使是描写爱情的作品也往往把爱情与政治结合起来，有的批判封建礼教，有的以情反理，表现出进步的思想倾向。

作为上流社会的文人学士、官僚士大夫则替代民间艺人与下层文人，成为了戏曲作家的主体。此时的文人结社交友相当兴盛，成为一种时尚，各地科考士子皆以"结社"为荣，相互来往也皆以"社盟"、"社友"、"盟友"相称，"社"成为明季士子日常生活不可缺少的一部分，甚至把"结社"作为他们一生经营的事业。据考察，明弘治年间至万历中期，文人会社仅有近 70 家，而自万历中后期至崇祯末年，各种文人团体却一下子窜升到 180 多家[①]。在结社中，他们相互交往、互相唱和，也常以曲会友。譬如梁辰鱼交友甚广，当时文苑名流如文徵明、李攀龙、王世贞、张凤翼、王雅登、屠隆等人皆与他有过往来。汤显祖则与东林党首领邹元标、顾宪成，公安派代表人物袁宏道兄弟均有深交。沈璟与曲家顾大典、吕天成、吕玉绳、王骥德、凌初等均有交往，他们或切磋曲学，或并蓄声伎，互为观摩。冯梦祯在《快雪堂日记》曾记载一场结社活动："屠长卿、曹能始作主，唱西湖大会，饭于湖舟，席设金沙滩陈氏别业。长卿苍头演《昙花记》。"第二天"再举西湖大会，……作伎于舟中"。文人剧作家们相聚一起，一边作曲唱和，一边品第高下，相互切磋曲艺。可见明代文人的参与与结社交友之风尚有力地推动了昆曲创作及其理论建构。

总之，传奇戏曲的兴起与明代此时的学术文化、文坛风气和社会风习方面的权力下移有关。从成化至万历年间，文人自我意识的高涨和主体精神的张扬，促成了不可抑止的文化权力下移，以文人为主角的社会文化模式逐渐取代了以贵族为主角的社会文化模式。这种文化权力的下移，全方位地表现在经济、政治、意识形态等方面。而文人建构新型文

① 何崇美：《明代文人结社综论》，《中国文学研究》2002 年第 2 期，第 51 页。

化传统的政治职责，便不期而然地被置换为一种审美创造行为，新型文化传统的建构被自觉地移位为对新型文体的探求。正是在这种时代情境之中，剧坛上熔铸着文人审美精神、渗透着文人审美趣味的传奇戏曲，逐渐取代了贵族化的北曲杂剧和平民化的南曲戏文，崛起而立，并渐趋成熟。在这一意义上我们可以说，传奇戏曲是时代的产儿。[①]

此外，嘉靖以来的蓄乐之风对昆曲的发展同样有着一定的推动作用。首先，由于家乐主人大多为财货雄厚，且精通戏剧音律的文士缙绅，他们的家乐往往教授极精，演技高超，尤其是家乐主人兼戏剧家的那些文人士大夫，对自己家乐的教授更是倾注心血，如李中麓家中“戏子几二三十人，女妓二人，女僮歌者数人”。[②]明末文人阮大铖依附阉官魏忠贤，为人奸诈贼猾，嗜权罔利，时人称之为小人中之小人。但在戏曲上却是镞镞能新，不落窠臼，显示出一定的造诣。他自蓄戏班，亲自教唱。因此，他的家优演戏时讲究关目，还讲情理，讲筋节，与别的戏班的孟浪不同。又阮氏自制院本，笔笔勾勒，苦心经营，又不同于其他戏班的鲁莽。到他家看戏，其中的串架门笋、插科打诨，主人都会细细与之讲明，别有一番风味。《玉华堂日记》的主人公潘允端，为筹建家乐班子，不惜工本。他家的家班，生旦净丑俱全，共有二十余位演员，可以演出大型的剧目。为了配齐各色行当，他多次亲自到苏州选购串戏的小厮。购来的“串戏小厮”，一律改名，以“呈”字为排行，如呈春、呈节、呈艺之类，有别于一般家内奴仆，有类于艺名。这些剧作家亲自指导家乐，客观上大大有利于演剧技艺的提高。“从梁辰鱼的《浣纱记》开始，明代以生旦戏为主体的昆曲，经常是由家庭戏班，特别是家班女乐演出。昆曲生旦戏的完整的表演艺术体系和独特的艺术风格，在相当程度上是在家庭戏班，特别是在家班女乐发展过程中形成的。”[③]其次，家乐也是昆曲传播交流的重要载体。这主要体现在三个方面：（一）昆曲在江南吴中地区

① 郭英德：《传奇戏曲的兴起与文化权力的下移》，《中国社会科学》1997年第2期。

②（明）何良俊：《四友斋丛说》卷一八《杂记》，北京：中华书局1997年11月版，第159页。

③ 胡忌、刘致中：《昆剧发展史》，北京：中国戏剧出版社1989年6月版，第202页。

的兴起及其在邻近地区的传播，家乐起了至关重要的作用。比如对昆腔舞台传播贡献卓著的梁辰鱼，则是缙绅家乐曲宴的常客。（二）昆腔的入京，家乐也功不可没。米万钟家乐的入京，标志着昆腔从此进入京师缙绅士大夫视野，成为了王公戚畹、缙绅士大夫家中演唱的主要声腔，这在昆曲的传播史上具有极为重要的意义。（三）昆腔向偏远地区扩展也凭借了家乐的力量。此外，家乐对昆剧剧本传播也有影响。[①]



阮大铖行书

来自时尚之风的华美服饰也奠定了中国戏曲服饰的基调。明代中期以后社会洋溢着一股追求华丽服饰的时尚之风，再加上家班的蓄养即便不是皇家贵人，也是缙绅富豪，他们经济富裕且有着较高的艺术和美学素养，为了能达到极尽精致化的表演效果，甚至不惜财力地为自己的家乐戏班置备了相当奢华的服装行头。如《春星堂集·遗稿》中对家班演出时的豪华场面就有这样一段描述："……每四方名流至，必选伎征歌，连宵达旦，刻度分韵，墨汁淋漓，舞裙歌扇间，长袖缓带，绕身若环，望之奕奕，如神仙中人。"明代家乐崇尚雅致精美的美学传统，促使昆剧服饰既引领时尚又呈现出写意的、程式化的古典美。后来的戏曲服饰基本上都是在明代昆剧服饰的基础上加以适当改制而成，奠定了中国戏曲服饰的基调。



戏曲服饰："彩绣十团龙红色蟒袍"

① 欧孟宏、刘阳：《论明代中后期社会时尚对昆曲兴起的影响》，《船山学刊》2009 年第 2 期。

第六节

炊金馔玉的美食美器

江南苏州作为明代经济最为发达的城市代表，在追逐时髦方面一向领先于全国，不仅服饰最为新潮，而且美食美器方面同样敢为天下先。时人谓苏州“善操海内上下进退之权，苏人以为雅者，则四方随而雅之，俗者，则随而俗之”；[①]“吴俗习奢华，乐奇异，人情皆观赴焉。吴制服而华，以为非是弗文也；吴制器而美，以为非是弗珍也。四方重吴服，而吴益工于服；四方贵吴器，而吴益工于器”。[②]以至于有“吴俗奢靡为天下最”[③]的说法。

中国人最讲究吃，因为它往往和养生联系起来，所以对于饮食也格外注意，往往附加上一些文化、艺术和美学的人文色彩，提倡美食和美器的和谐统一。在明代中后期，随着人们消费方式、消费结构和消费观念的更新，饮食器具也经历了由俭朴向奢华的变迁：“先辈宴飨俭素，蔬果之外，设馔数味，皆土物，器用瓦，添酒五七行而止。今渐奢，官家贵族有五干五湿，攒碟劝盘，设看卓然，肴不离烟，鲜皆土仪也。”[④]

这种奢华的排场与饮食，其实在明初是不允许的。“筵不尚华”、“筵会无珍异之设”，这是明初饮食生活的特点。这一方面体现了明初物质

① （明）王士性：《广志绎》卷二《两都》，北京：中华书局1997年11月版，第33页。

② （明）张瀚：《松窗梦语》卷四《百工纪》，上海：上海古籍出版社1986年2月版，第70页。

③ （明）龚炜：《巢林笔谈》卷五《吴俗奢靡日甚》，北京：中华书局1984年3月版，第113页。

④ （明）田琯纂修：万历《新昌县志》卷四《风俗志》，明万历七年刊本（天一阁藏）。

生活的贫乏，以及由此所反映出来的饮食风俗的俭素，但另一方面也说明，在礼教和等级制度的束缚下，人们的饮食也相对刻板，不敢逾越，较为保守一些。

明太祖朱元璋建立大明帝国以后，百废待兴，禁止一切奢华。饮食生活也不例外。这位出身贫苦人家，又当过游方僧人的明太祖，时常想到的是幼时生活的艰辛，江山得来的不易。坐上皇帝的宝座后，身体力行，崇尚朴素，饮食不过是“常供”，即家常莱肴，并无珍异美食。每天早晚进膳，必有一道豆腐，以示不敢奢侈。马皇后也以俭朴自持，甚至亲自“主馈”，掌管宫内饮食。

洪武二十六年(1393)，为了防止世习奢庶，明太祖在饮食上确立了一套等级制度，并就饮食器皿的质料作了详细的规定：公侯与官一品、二品，酒注、酒盏用金，其余的器皿用银；三品至五品，酒注用银，酒盏用金；六品至九品，酒注、酒盏用银，其余都用瓷；庶民百姓，酒注用锡，酒盏用银，其余用资、漆。至于漆木器，均不许用朱红及棱金，并雕琢龙凤一类纹饰。洪武二十八年，《礼制集要》一书修成，对饮食器皿的等级重新作了规定。建文四年(1402)，又对规定进行了重新申明，即使是有品级的官员，也不许僭用黄金制成的酒爵。正德十六年(1521)又定，一品、二品官员，饮食器皿只许用黄金，不能用玉器。至于那些商贸、工匠之家，饮食器皿不许用银。

在这种等级制度的制约下，明初的饮食普遍以俭朴为时尚。但自成化以后，饮食时尚日趋奢华。这种风气首先来自宫廷。明初洪武年间，宫中饮食相当俭朴，即使御膳，也只是在奉先殿日进二膳，朔、望日则用少牢。亲王、后妃每天所支羊肉仅一斤，而且支了羊肉之后，就将牛肉免支，或者免支牛乳。再拿宫廷的斋酪为例，本应清素，不求美华，而且明初斋醮时所用果品也不过“散撮”，即散着堆放在器皿中，所用不过八斤。到了成化年间，果品都改用“粘砌”，即用糖将各色果品粘在一起，弄成一定的花样。用来装果品的盘子，也大至一尺，以致装满一盘需花费果品13斤。宫廷中倒是依然保持着吃豆腐的习惯，不过豆腐已不再是由黄豆制成，而是用百鸟脑酿成，一盆豆腐，需花费近千只鸟脑，显已奢侈至极。皇帝不仅不理朝政，而日嗜酒如命，戏嬉成癖。那位正德皇帝特别嗜好饮酒，常常随身携带杯杓，终日酣酗昏醉，颠倒迷乱。他还开设了一家花酒店，成为倡优的渊薮，可算是糜烂至极。

其次，在宫廷尚奢风气的带动下，士大夫也不耐清贫生活，崇尚奢侈，以满足自己的口腹之欲。如正德年间，当时有一位大臣设宴招待钱宁，一席之费，多达千金。嘉靖年间首辅夏言，所用膳馐，一如王公。按照惯例，朝廷每天供给酒撰，但夏言在会食时从来不吃官供之酒食，而是从家里自带酒肴，相当丰盛，所用饮食器皿，也全都用金制成。万历时首辅张居正奉旨归葬，路上饮食，每餐水陆已过百品，居正还感到没有下筷子之处。

在晚明，士大夫如果打算设宴请客，必须事先要准备数日，保障宴会之用物，酒是内法酒[1]，果是远方珍异，食品充盈，放满几案，才敢发出请柬，否则就会被人视作“鄙吝”。故有明代刘元卿所叹：“近日士夫家，酒非内法，果非远方珍异，食非多品，器皿非满案，不敢会宾友。”[2] 至于酒器，金银器皿也不再被视为珍贵之物，而是崇尚玉斝。照例说来，这些深受儒家思想熏染的士大夫，应该品节高洁，有“羔羊素丝”之风。但到了晚明，京城缙绅中的宴会馈问，已是奢靡无节。这是士人在饮食风俗方面的俗化现象。

从弘治年间开始，由于朝政宽大，官员多事游宴，蔚成一时风气。当时北京的一些富京和揽头，也趁官员在朝天宫、隆福寺等处习仪，摆设盛撰，托一二知己邀士大夫赴宴，席间有教坊司的子弟歌唱侑酒。有些放荡不检的官员，就“私从顽童为乐”，行娈童之好。不过在京城，官员是得到了明孝宗的默许与支持，才那么大胆地游宴吃酒。

士大夫不仅为应付官场交际而举行宴会，即使公余、家居，或在旅游途中，也开酒筵。举行的宴会场所，除公署、私室之外，更多的是在名刹、园林中。如袁宗道曾与友人在北京崇国寺葡萄林下饮酒聚会，又与诸友在张园会饮。宴会座中所谈，或谈禅说玄，杂之以诙谐；或谈学问，说宦游事迹，甚至谈人隐私，其做法明显带有明代士人的风气。

士大夫的饮食生活，不仅豪奢，而且放浪行骸。明初规定，文武官之家不得挟妓饮酒。但至宣德年间，一些大小官员在家里开宴饮酒时，却“辄命妓歌唱，沉酣终日”。譬如“三杨”（杨士奇、杨荣、杨溥）饮酒聚会，旁边就有侍妓伺候，同样属于“挟妓饮酒”。成化年间，后府都督佥事刘清举行一次家宴，也用了“妓乐”。“挟妓饮酒”成为了士大夫饮酒风气的一种转变，而“妓鞋行酒”更为典型。

---

① 按照宫廷规定的方法酿造的酒为内法酒。

② （明）刘元卿：《贤奕编 · 怀古》，上海：商务印书馆 1936 年 6 月版。

妓鞋行酒，又称“双凫杯”，“金莲杯”，其实就是“鞋杯”，也即以鞋代杯。“双凫”的典故出处，一般只知王乔“飞舄”之事，事载《后汉书》卷八二上《王乔传》。其实，女人绣鞋同样可以称为“双凫”，王深浦《双凫诗》即可为例。金莲杯的出处，是齐东昏侯妃潘玉奴“步步生莲花之义”。以妓鞋喝酒，宋人已有先例，元末杨维祯特好此物，访瞿士衡，即“以鞋杯行酒”，瞿士衡作词《沁园春·鞋杯》一首。明代此风盛行，嘉靖中，冯维敏少负才名，但在官场却并不得意，以文酒自相娱乐，作有《朝天子·鞋杯》，词云：“环儿脚一弯，花儿瓣破边，做了个飞钟功。半新不旧软如绵，少欠下风流愿。手泽犹存，香尘不断，细端相重捡点。擦破了的口圈，蹴损了的底尖，跌绽了的根儿线。热突突酒倾，白溜溜水清，照见个人儿影。金莲小巧掌中擎，到口中无余剩。苦眼铺眉，参详内景，口不言心自省。心坎儿里踢蹬，肚囊儿里款行，肠根儿里穿芳径。”其浪荡之态足以称绝。晚明文人徐纨在其《本事诗》中记载何良俊同样有此好，说：“何孔目元朗至阊门携榼夜集，元朗袖中带南院王赛玉鞋一只，醉中出以行酒。盖王足甚小，礼部诸公亦尝以金莲为戏。王凤洲乐甚，次日即以扇书长歌云：‘手持此物行客酒，欲客齿颊生莲花。’元朗击节叹赏，一时传为传话。”

时风所及，民间饮食风俗也逐渐由俭素转向丰腆，果肴讲究，宴会不断。一客，以饮馔相高，水陆之珍，常至方丈。到了后来，即使是中人之家，也纷纷效仿，“一会之费，常耗数月之食”。[①]宴会时所用菜肴，品种繁多，务求奢美。先前的喜宴，最多不过水果5盘，菜肴6盘，汤3盏。明中期以后，即使平常的宴会，菜肴动辄十样。在浙江新昌县，宦家贵族一开宴会，席上菜肴就有五干五湿10样，碟盘满桌，设看卓然。福建邵武，一开宴席，菜肴更是多达数十品。又如当时有一士大夫请客，菜肴果品共计百余样。万历谢肇淛说：“今之富家巨室，穷山之珍，竭水之错，南方之蛎房，北方之熊掌，东海之鳆炙，西域之马奶，真昔人所谓富有小四海者，一筵之费，竭中家之产不能辨（办）也。”[②]

① 万历《嘉定县志》卷二《疆域考·风俗》，台北：成文出版社有限公司1983年3月版，第150页。

②（明）谢肇淛：《五杂组》卷一一《物部三》，上海：上海书店出版社2001年8月版，第217页。

菜肴果品，不再局限于产自本地的土物，而是千方百计搜罗远方的珍异，水陆毕陈。如“ 越中清馋无过余者，喜啖方物。北京则苹婆果、黄巤、马牙松；山东则羊肚菜、秋白梨、文官果、甜子；福建则福橘、福橘饼、牛皮糖、红乳腐；江西则青根、丰城脯；山西则天花菜；苏州则带骨鲍螺、山查丁、山查糕、松子糖、白圆、橄榄脯；嘉兴则马交鱼脯、陶庄黄雀；南京则套樱桃、桃门枣、地栗团、窝笋团、山楂糖；杭州则西瓜、鸡豆子、花下藕、韭芽、玄笋、塘栖蜜桔；萧山则杨梅、莼菜、鸠鸟、青鲫、方柿；诸暨则香狸、樱桃、虎栗；嵊则蕨粉、细榧、龙游糖；临海则枕头瓜；台州则瓦楞蚶、江瑶柱；浦江则火肉；东阳则南枣；山阴则破塘笋、谢橘、独山菱、河蟹、三江屯蛏、白蛤、江鱼、鲥鱼、里河鲻。远则岁致之，近则月致之、日致之。耽耽逐逐，日为口腹谋”。[①]

江西鹅在明代算是美食，一般不轻易食用，但当时有人请一次客，杀鹅达三十余只。此外，在酒宴上还出现了许多山珍野味，如鸽子、斑鸠之类。《明实录》上所说的“屠宰之类，动及千数；肥鲜之味，恒致百品”。谢肇淛也说，晚明一些富家巨室举办一次宴会，常常是穷山之珍，竭水之错，诸如南方的蛎房、北方的熊掌、东海的鳆炙、西域的马奶，无不罗致宴上，确乎如古人所言，一筵之上，食品所列，已是“富有小四海”。这就是明中期以后饮食风俗骄奢无度的真实写照。

就宴会果品、食品、菜肴的样式来看，也务求华美好看，创制了许多新式样，主要有糖缠、大样饼锭、簇盘、插花、粘果、高项、狮人等，竞为丰盛。在松江，流行“果山增高楪架”，也就是将果品在器皿上层层架叠，以夸示美观。

就席次来说，客人必须设专席，即一人一席，否则就是两人一席，已没有三四人共享的例子。

饮食器皿也打破规定，大多僭用，酒具亦相应地讲究精美。士庶之家，初登仕途，就购置犀玉酒器，作为宴会器皿，象牙筷子、玉杯已习以为常。[②] 松江士大夫家所用酒器，“唯清河、沛国最号精工。沛国以玉，清河以金。

① (明) 张岱：《陶庵梦忆》卷四《方物》，上海：上海古籍出版社 1982 年 11 月版，第 38 页。

② (明) 于慎行：《谷山笔麈》卷一六《论略》，北京：中华书局 1997 年 11 月版，第 189 页。

玉皆汉物，金必求良工访古器仪式打造，极为精美。每一张燕，粲然眩目”。在浙江嘉兴，何良俊曾访此地一友，“见其家设客，用银水火炉、金滴嗉。是日客有二十余人，每客皆金台盘一副，是双螭虎大金杯，每副约有十五六两”。不由得感慨道：“此其富可甲于江南，而僭侈之极，几于不逊矣。”①



明代斗彩龙纹壶　日本东京国立博物馆藏

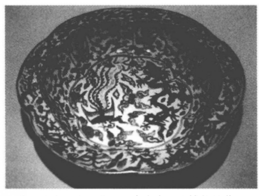
与酒具的奢华相比，茶具则崇尚古朴典雅。明代文人以喝茶为雅事，再加上已发明了沸水泡茶法，自然对茶具也格外讲究，因此明朝中后期士大夫用宜兴紫砂壶饮茶蔚然成风，使茶具中早已销声匿迹的陶器又与瓷器争名并世，形成了“景瓷宜陶”的格局。紫砂壶的创始人为明代正德——嘉靖年间的龚春（供春）。“余从祖拳石公读书南山，携一童子名供春，见土人以泥为缸，即澄其泥以为壶，极古秀可爱，所谓供春壶也。”（吴梅鼎：《阳羡瓷壶赋·序》）供春壶，当时人称赞“栗色暗暗，如古今铁，敦庞周正”。龚春传时大彬、李仲芬。二人与时大彬的弟子徐友泉并称为万历以后的明代三大紫砂“妙手”。时大彬的紫砂壶风格高雅脱俗，造型流畅灵活，虽不追求工巧雕琢，但匠心独运，朴雅坚致，妙不可思。他的高足徐友泉晚年自叹：“吾之精，终不及时（时大彬）之粗也。”徐友泉，手工精细，擅长将古代青铜器的形制做成紫砂壶，古拙庄重，质朴浑厚。以上四人为紫砂壶制作第一时期。第二时期为清初人陈鸣远、惠孟臣。陈鸣远以生活中常见的栗子、核桃、花生、菱角、慈菇、荸荠的造型入壶，工艺精雕细镂，善于堆花积泥，使紫砂壶的造型更加生动、形象、活泼，使传统的紫砂壶变成了有生命力的雕塑艺术品，充满了生气与活动。同时，他还发明在壶底书款、壶盖内盖印的形式，到清代形成固定的工艺程序，对紫砂壶的发展产生了重大影响。明末天启、崇祯年间的惠孟臣，长于制作小壶，以小胜大。孟臣壶以竹刀划款，以

①（明）何良俊：《四友斋丛说》卷三四《正俗一》，北京：中华书局1997年11月版，第315—316页。

器盖内有“永林”篆书小印者为精品。紫砂壶制作的第三时期是清代中叶嘉庆、道光年间的陈鸿寿和杨彭年。陈鸿寿，是清代中期的著名书画家、篆刻家。艺术主张创新，他倡导“诗文书画，不必十分到家”，但必须要见“天趣”。他把这一艺术主张，付诸紫砂陶艺，其一是把诗文书画与紫砂壶陶艺结合起来，在壶上用竹刀题写诗文，雕刻绘画。其二是他凭着天赋，随心所欲地即兴设计了诸多新奇款式的紫砂壶，为紫砂壶创新带来了勃勃生机。他与杨彭年的合作，堪称典范。现在我们见到的嘉庆年间制作的紫砂壶，壶把、壶底有“彭年”二字印，或“阿曼陀室”印的，都是由陈鸿寿设计、杨彭年制作的，后人称之为“曼生壶”。陈鸿寿使紫砂陶艺更加文人化，制作技术虽不如明代中期精妙，但对后世影响很大。杨彭年首创捏嘴新工艺，他不用模子，信手捏来，随意而成，颇具天趣。 乾隆以后，伴随着清王朝的衰落颓势，紫砂壶的制作也愈来愈不景气。值得一提的是嘉道年间的邵大亨，他为陈鸣远以后的一代高手，其他如邵友兰、邵友廷、蒋德休、黄玉麟、程寿珍诸人，则一代不如一代。更多的是因循守旧，很少创新，制作工艺也日渐草率荒疏。



吴经墓明代提梁紫砂壶　南京博物院藏



明代五彩龙凤文面盆　日本东京国立博物馆藏

由于紫砂壶设计匠心，又造型古朴，在品茶中得以欣赏茶具的美感造型，很得文人追捧，故为时人所重，甚至以黄金相比，“一壶重不数两，价重一二十金，能使土与黄金争价”，[①]“直跻之商彝、周鼎之列，而毫无惭色”。[②]

①（明）周高起：《阳羡茗壶系》，刊于（明）王晫，张潮《檀几丛书》，上海：上海古籍出版社 1992 年 6 月影印本。

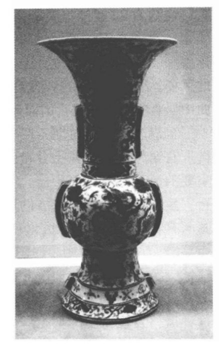
②（明）张岱：《陶庵梦忆》卷二《砂罐锡注》，上海：上海古籍出版社 1982 年 11 月版，第 17 页。

在餐具中，明代宣德窑烧制的瓷器也相当著名。以釉上红彩和釉下青花相结合的青花红彩器，是宣德时期彩瓷的重要成就。釉下青花和釉上红彩相结合，被称为斗彩，它是成化斗彩的基础阶段，但在某种程度上说，同样也是划时代的。成化斗彩，纹饰幽雅，色彩艳丽，代表了景德镇明朝彩瓷的时代水平。

成化斗彩瓷器的釉上彩，一般都有三四色，甚至有的釉上彩色达六种以上，而所施色彩的特征又极鲜明，如鲜红，色艳如血，厚薄不匀；油红，色重艳而有光；鹅黄，色娇嫩透明而闪微绿；杏黄，色闪微红；蜜蜡黄，色稍透明；姜黄，色浓光弱；水绿、叶子绿、山子绿等，色皆透明而闪微黄；孔雀蓝，色沉；葡萄紫，色如熟葡萄而透明；赭紫，色暗；姹紫，色浓而无光。成化时期景德镇的制瓷匠师，运用不同的选料和配比，做出这么多的不同彩色，为嘉靖、万历时期的青花五彩和清康熙五彩、雍正粉彩的发展奠定了基础。

成化斗彩瓷器在明代就已获得了极高的评价，《万历野获编》说："成窑酒杯，每对至博银百金。"明·谷应泰《博物要览》较为详细地记述了明末所见到的主要成化斗彩瓷器："成窑上品，无过五彩。葡萄撇口扁肚靶杯，式较宣杯妙甚。次若草虫可口子母鸡劝杯。人物莲子酒盏……五彩齐箸小碟、香合、各制小罐，皆精妙可人。"

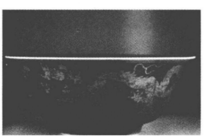
成化斗彩无大器。以现有藏品来看，最高的瓶其高度约为 19 厘米，最大的碗



明代五彩龙纹瓶　日本东京国立博物馆藏



成化斗彩鸡　缸杯

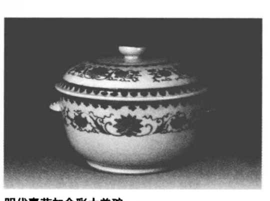


明代无款红釉金彩双龙赶珠纹碗　台北故宫博物院藏

其口径约为23厘米，高足杯其高度约为7.6厘米，盘的口径约为16—18厘米，罐的高度约为8—13厘米，杯的口径约为7—8.5厘米。由此已能体察斗彩器的小巧铃珑。无论是何种器型，都具有端庄圆润、清雅隽秀的风姿。细细考察，可以发现其造型的轮廓都是由一种柔韧的直中隐曲、曲中显直的线条构成，因而风貌有殊。

至嘉靖、万历时期，迎来了明代彩瓷生产的高峰。这一时期，不仅御厂官窑生产的彩瓷十分精致，而且民窑也大量制作各种彩瓷。此时最主要的品种是青花五彩器，它的工艺也是采用釉下青花和釉上五彩相结合。虽说是成化彩瓷发展的产物，但它还是和成化彩瓷有所不同，图案画面有着明显的差异。成化彩瓷的色彩鲜艳，但整个风格是以疏雅取胜，而嘉靖、万历的彩瓷则是以图案花纹满密、色彩浓艳而得名，它以红、淡绿、深绿、黄、褐、紫及釉下蓝色为主，彩色浓重，尤其突出红色，由于图案花纹几乎布满了全器，因而就有浓翠红艳的感觉，特别在万历时期，这种风格发展得更为典型。在传世的嘉、万官窑五彩瓷器中，很多以莲池鸳鸯、鱼藻、人物、婴戏和云龙、云鹤、团鹤纹为主，配以山石、花果、荷叶及缠枝莲、璎珞、回文等辅助纹饰，浓厚鲜艳的色彩对比，确实达到了极为华丽的程度。

除了青花五彩瓷器外，嘉、万时期的御厂，还大量烧制各种色地的彩瓷和金彩器。特别是在嘉靖时期，各种杂色彩瓷比青花五彩更为突出。例如黄釉红彩缠枝莲纹葫芦瓶过去有人称为红地黄彩，它的制作过程是先以高温烧成瓷胎，然后浇上黄釉，第二次以900℃左右的火度烧成黄釉器，再用铁红料按需要填出图案花纹，第三次以低火度烘烧而成，由于将红色罩去黄地，因此表面上好像是红地黄彩了。


明代青花加金彩大盖碗

嘉靖时期，金彩的制作特别盛行。金是一种存世量稀少、具有深黄色光泽的贵重金属。自古以来，人们经常使用它装饰各类器物，既可以增添美感，又显得富丽华贵，达到锦上添花的艺术效果。由于镀金、镶金等工艺耗金量过大，让人难以接受，于是明清工匠们就利用黄金具有良好

的延展性与可塑性特点，发明了金箔制作与贴金工艺，即“金箔贴金”。明代的《天工开物》中记叙过金箔的制作过程：“凡色至于金，为人间华美贵重，故人工成箔而后施之。凡金箔，每金七厘造方寸金一千片，粘铺物面，可盖纵横三尺，凡造金箔，既成薄片后，包入乌金纸内，竭力挥推（椎）打成。”金箔的贴金工艺是在需要镀金的部位先涂刷一层胶液，然后将金箔用竹钳子等夹起，贴在黏底上，进行适当烘烤。贴金时所用胶液种类很多，包括鱼鳔胶、大蒜液、豆浆黏液、冰糖水等。这种装饰方法在古代镀金装饰中耗金量最低，经济实惠，所以历代器物制作、佛像以及建筑装饰中经常可以看到。金箔贴金技术在唐、宋瓷中都有发现，元代更是习以为常。这种用于制瓷工艺中的装饰器物，俗称“金彩”。明代金彩的运用，在永乐、宣德时期就有青花金、银彩器，北京故宫博物院收藏有永乐青花金彩碗和弘治黄釉金彩兽耳罐，台北故宫博物院亦有宣德青花莲花描金碗。景德镇御器厂嘉靖三十一年制瓷档案中有“纯青里海水龙、外拥祥云地贴金三狮龙等花盘一百、爵一百八十”的记载。由于金彩易剥落，因此传世完整的金彩器比较名贵。

第七节

古朴清雅的明式家具

随着经济社会、文化艺术的发达，中国古典家具在明代迎来了它的黄金时期。由于明代工匠实行轮班和住坐制度，人身依附关系变得松驰，手工业者从工奴中解放出来，获得出售手工业商品的少许自由，促进了家具技艺的不断求新，在技术上为明代家具提供了保证。

明成祖派郑和七次下西洋，对西亚各国进行贸易和访问，随船满载的中国瓷器、茶叶、铁器、农具、丝绸、金银等各类商品，以货物贸易的形式换回各国特产，如象牙、香料、宝石等。由于归航时所载货物较轻，为免帆船倾斜，需要用东西来增加船的重量，于是大批优质木材便利用这个偶然机会来到中国，硬木的输入在物质方面为高质量的家具提供了最好的原材料。

在设计观念方面，明代主流哲学思想以及美学观点为明式家具的设计提供了理论基础。从宋到明，反映在家具领域体现为："明式家具"在保留了宋代家具的简洁线条的同时，更注重家具本身的使用功能，在简洁、文雅之余设计思维更加开阔，同时吸收了元朝家具的豪迈奔放。这使得明式家具尚古之余更为实用，奔放之中更为挺拔。明代董其昌提出了"南北宗论"思想，虽然是针对绘画而言，但同样适应于家具，并对后期家具风格的区分提供了依据。董其昌在绘画理论中提倡率真、士气、自然，反对功力、匠气、刻画，诸等艺术批评标



明代黄花梨圆后背交椅

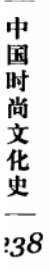
准与审美观念同样渗入了明式家具的设计和制作中，工匠师们在此理念基础之上更加明确地追寻着一条自然、优雅、率真、时而有些浪漫的创作之路。

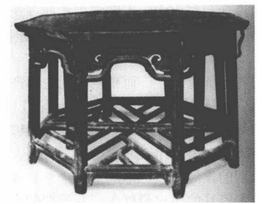
明代制作家具的产地，一般全国各地都有生产，而精制的则主要产于苏州、广州、徽州、扬州、北京等地区。家具的格式有苏作（苏州制造）、广作（广州制造）、京作（北京制造）等几种。明式家具大多属苏式家具，其主要产地是以苏州为中心的江南一带。苏式家具作为明式家具的代表，在继承宋元家具优秀传统的基础与长期的发展中，已形成了一个独立体系。苏州是明式家具的故乡，生产硬木家具的历史最悠久，在长期的生产实践中积累了非常丰富的经验。只有苏州地区以优质硬木为主要材料的细木家具，才被世人称为“明式”。

明代范濂《云间据目抄》中有这样一条：“细木家伙，如书桌禅椅之类，余少年曾不一见，民间止用银杏金漆方桌。自莫廷韩与顾、宋两家公子，用细木数件，亦从吴门购之。隆、万以来，虽奴隶快甲之家，皆用细器，而徽之小木匠，争列肆于郡治中，即嫁妆杂器，俱属之类。纨绔豪奢，又以椐木不足贵，凡床橱几桌，皆用花梨、瘿木，乌木、相思木与黄杨木，及其贵巧，动费万钱，亦俗之一靡也。尤可怪可，如皂快偶得居止，即整一小憩，以木板装铺，庭蓄瓮鱼杂卉，内则细桌拂尘，号称书房，竟不知皂快所读何书也。”由此可窥得明代后期民间生活取向也多以吴门为瞻，苏州的细木家具成为了他们生活必备的“三大件”。

明式家具制作工艺精细合理，全部以精密巧妙的榫卯结合部件，大平板则以攒边方法嵌入边框槽内，坚实牢固，能适应冷热干湿变化。高低宽狭的比例或以适用美观为出发点，或有助于纠正不合礼仪的身姿坐态。装饰以素面为主，局部饰以小面积漆雕或透雕，以繁衬简，朴素而不俭，精美而不繁缛。通体轮廓及装饰部件的轮廓讲求方中有圆、圆中有方及用线的一气贯通而又有小的曲折变化。家具线条雄颈而流利。家具整体的长、宽和高，整体与局部，局部与局部的权衡比例都非常适宜。

苏式家具的主要装饰手法有雕刻、镶嵌、髹漆装饰等。苏式家具，一般不做大面积雕镂，常做小面积的雕刻与装饰。最常用的为浅浮雕和透雕两种技法。苏式家具雕刻重神似，刀法圆熟，细腻生动。雕刻口诀是：“雕刻要气韵，层次要分明，光滑要和顺，棱角要出清。”说明苏式家具的雕刻，不仅要求圆滑流畅、棱角分明，要达到形似，而且还要神似，





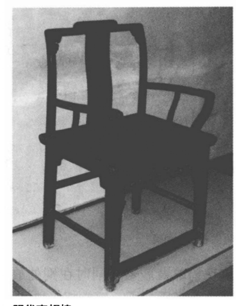
明代茶几

讲气韵生动。其装饰题材非常丰富，动物方面喜用草龙，而且草龙的形态变化多端。植物方面有灵芝、缠枝莲、竹节梗、芝麻梗等等。

好古风雅之情是苏式家具造型之美的丰富底蕴。作为物质产品所体现的精神内涵，苏式家具首先是从物体造型中传达出一种优秀的传统、思想和审美态度。明末清初的苏式家具继承和发扬了这一传统，其造型纯朴清雅、气韵生动、不重雕饰，强调天然材质和审美格调，表现出了异曲同工的旨趣。这种旨趣或审美意趣，是江南文人长期津津乐道的“以醇古风流”为根本目的的追求。闲情逸致的文人生活，使文人深居养静，毫无浮躁之气。因此，苏式家具的风格必然符合他们的情理和怡性，造型的“方正古朴”、“古雅精丽”便成了一种独特形式。苏式家具不仅通过精致、匀称、大方、舒展的实物形体展现出造型艺术的魅力，而且在传达一种合乎自然的高度和谐中，给人们一种超然沁心、古朴雅致的审美享受。由此，我们不会不领悟到苏式家具的这种“古”和“雅”的风格和特色，正是在文人倡导的所谓“古制”和“清雅”的文化精神中孕育产生的。

苏式家具中的圈椅、文椅、玫瑰椅、书桌、画桌、书橱、画柜、花几、香几等，都已经成了苏式风格最具典型性的形象，它们是中华民族传统文化不可多得的艺术瑰宝。圈椅是明代最具有民族特色和时代风气的代表性的家具之一。圈椅，也称圆椅、罗汉椅，其名是因圆形靠背状如圈而得，其椅背的搭脑呈圆滑的弧线，自高向低与两扶手相连，搭脑的两端顺势向外侧探出。椅面宽度合理，供一人安坐其上，后背板做成“S”形设计，是根据人体脊椎骨的曲线制成的，为明式家具科学性的一个典型例证。两臂正好搭在弧线形的扶手上。坐圈椅的人既可以得到充分的放松，又因与椅子各部分的完美嵌合而不失端庄。“天圆地方”是中国文化中典型的宇宙观，不但建筑受其影响，也融入到了家具的设计之中。圈椅是方与圆相结合的造型，上圆下方，以圆为主旋律，圆是和谐，圆象征幸福；方是稳健，宁静致远，圈椅完美地体现了这一理念。圈椅的

扶手与搭背形成的斜度，圈椅的弧度，座位的高度，这三度的组合，比例协调，构筑了完美的艺术想象空间。


明代官帽椅

官帽椅，是因搭脑像古代官吏所戴的帽子而得名。官帽的式样通常为前低后高，因而靠背与扶手的高度比例近似于官帽前后比例，便被称作官帽椅，就基本造型包括椅子后背的一块靠背板以及左右扶手所安装的一根联帮棍。官帽椅有南、北官帽椅之分。北官帽椅，民间俗称“四出头”，其搭脑两端出头，左右扶手前端出头。椅背搭脑和扶手的拐角处不是做成软圆角，而是搭脑和扶手在通过立柱后继续向前探出，尽端微向外撇，并磨成光润的圆头。除此之外，其他均与南官帽椅相同。南官帽椅，则可俗称“四不出头”，即指搭脑和扶手的端口俱不出头。造型特点是在椅背立柱和搭脑的衔接处做出软圆角。做法是将立柱做榫头，大脑两端的接合面做榫窝，俗称“挖烟袋窝”。将头横压在立柱上，椅面两侧的扶手也采用相同做法。这种椅式在南方使用较多，常见多为花梨木制。官帽椅以其夸张舒展、体形高大的特点而著称，所有的椅具当中它的体形是比较高的，然后比较舒展，它的扶手和搭脑都是呈夸张之势，向外舒展的，所以它的视觉感觉非常舒服。

无论南、北官帽椅，一般在基本构件之外很少再加雕饰，通体光素。摆设时可置于书案的两侧，或成斜八字状两两相对，看上去不卑不亢，那副“官架”端得恰到好处。相比之下，南官帽椅似乎在明代家具中更具典型意义。

明式家具中还有一个名称最为动听也是最为浪漫的，即玫瑰椅。玫瑰椅不仅有优美的名字，还拥有别致的造型。至于为何要取玫瑰两字作为名字，是否与爱情和女子有关？的确，中国和其他许多崇尚美丽富有浪漫色彩的民族一样，自古就有将女子比作鲜花的习惯。为此有一种很普遍的认识就是说玫瑰椅与女眷有关，乃为古时闺房的主陈之物；还有一种说法就是玫瑰椅是因为形制较矮较别致才这样命名的。



明代老榆木圈椅

玫瑰椅在形制上比其他的椅子都要矮一些，尤其是靠背通常比其他形制的椅子要低一些，甚至与扶手相差无几，这主要是由于它在屋内陈设的位置所决定的。因为玫瑰椅往往是放在居室有窗的一面，从美学的角度讲如果超出窗台就会显得非常别扭，所以照顾到窗台的高度，玫瑰椅靠背较矮，同时在别处放置尤其是与桌子搭配时玫瑰椅的椅背通常也不高于桌子，感觉相当协调。

另外，玫瑰椅起源何时，早在宋代的绘画作品中就已出现，到了明代就已经非常普遍，传承至今，风韵未减。再究其名称，其实玫瑰椅也只是北京工匠的主要称谓，在南方则多称文椅，多为文人使用，属风雅之物。通常使用黄花梨的细木直材做成，靠背上大都有装饰，用卷口牙子或雕花板，雕饰或秀美或妩媚，整体造型清新活泼。在色彩方面，美丽的色彩、变幻多端的纹理则使玫瑰椅显得更加灵秀，不论放置在客厅、书房还是茶室，都可以让人感到非常的清新雅致。

总而言之，明代家具以线造型，局部线条统一于整体的旋律之中，加以工艺制作精致严谨，用材上注重朴素自然的材质，使家具呈现出简朴秀丽的形式美。所以说明代家具的美不仅在于她的外表，更在于她的内涵和气韵：简洁中蕴涵着端庄和典雅，挺拔中充溢着清丽和隽秀。

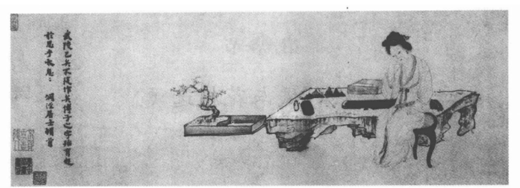


狎妓之风与花榜选美

情感也有时尚。明代社会在追逐女性与性享乐方面同样也流行着一股风气，而这一做法的显摆，既是财富的体现，它同时也是社会地位差别的表现手段。在性的时尚追逐中，高级妓女的出现，使这个活动充斥着一种文化关系，流露出作为男人角色的文人爱情观，试图通过那种才子佳人式的浪漫爱情来弥补现实的包办婚姻和金钱婚姻中的不足，红粉知己成为了他们在现实中寻求的梦中情人。而红粉知己的标准必须具有男子的文化修养和在书法、绘画、诗歌等纯粹男性士大夫的艺术领域内得到熏陶的方式，使她们高雅化，甚至男性化，[①]如此可以使他们与妓女间的来往不再是简单的肉体上联系，而可以做到志同道合似的金兰之交。

娼妓，或称“倡伎”和“俳优”，是指古代专门从事音乐歌舞的职业艺人。关于中国娼妓的起源问题，目前主要观点有以下几种：一是源于三皇时代。《事物纪原》云：“洪涯雏三皇暗人，娼家托始。”二是源于夏末。《释名》载：“妓，女乐也。”《事物纪原》曰：“女乐，自周末皆有，而桀为之始。”也就是说女乐，即妓起源于夏末即公元前16世纪。《列女传》记载：“夏桀，既弃礼义，淫于妇人，求四方美女，积于后宫，作烂漫之乐。”三是始于春秋。《战国策》云：“齐桓公宫中女，市女闾三百。”《齐书》曰：“管仲设女闾三百。”所以说妓女始于齐，为管仲首创。四是始于西汉。陈东原先生说：“中国之有妓女，实起于汉武之营妓，……虽然汉以前，越王勾践输淫佚过犯之寡妇于山上，令士之忧思者游山以喜其意，已有妓的雏形，但不是那因经济压迫而为妓的可比。燕太子丹宾养勇士，不

① （加）卜正民：《纵乐的困惑——明代的商业与文化》，北京：三联书店2004年1月版，第266页。



明 吴伟 《武陵春图》 北京故宫博物院藏



狎妓图

爱后宫美女，也有妓的意思。可是真正的妓的制度，汉朝才有……”[①]五是始于殷商时代。王书奴先生在1934年出版的《中国娼妓史》将中国娼妓史分为五个时期，“第一期由殷代成汤至纣亡国凡644年，为巫娼时代。……殷代巫风最盛，确有宗教卖淫事实，及巫娼遗迹。故以这个时期为吾国娼妓史的开头”。[②]娼妓在中国又分为官妓和私娼两种，前者侧重于卖艺，后者则偏向于卖身。春秋时齐国管仲设置女闾制度，即为世界最早官妓的记录。西汉武帝刘彻在军中设军市，也即是“营妓”的记录，《辍耕录》曰：“以古称妓为官婢，亦曰官奴。汉武帝始设营妓，为官奴之始。唐宋时尤为盛行，如唐之教坊女妓。”在唐朝，官妓制度进一步组织化和制度化。唐朝官吏盛行妓乐，长安成为了文武百官、达官显贵、新科进士纵情声色的风流薮泽。除了在京师设置教坊妓、平康里官妓外，各大州府也都有官妓，有“府娼”、“郡娼”之称。“唐人尚文好狎”，也非稀其之事，如此说来，

---

① 陈东原：《中国妇女生活史》，上海：上海书店出版社1984年3月版，第60页。

② 王书奴：《中国娼妓史》，北京：团结出版社2004年6月版，第4–6页。

娼妓也非明代所创始，也非什么新鲜事物，但至明代却有明代的乐趣与狎妓的创意，而这一点对于整个社会来说未免不是时尚之物。

明代对于娼妓的态度与处理分为两个阶段，明初为维护程朱理学，宣扬礼教而取缔了向官吏、文人经营的地方官妓，严禁官吏宿娼。但在中叶以后，经济繁华，受个性解放思潮的刺激，狎妓之风盛起，也使得娼妓的发展达到了历史上的最高峰。

明初朱元璋为了给都市生活增添一种点缀，在南京乾道桥畔开设富乐院，但规定“禁文武官及舍人不许入院，止容商贾出入院内”，后因失火，又移至武定桥等处，将各地官妓“尽起赴京，入院居住”，建立起规模空前的国营妓院，数量达16楼。这些妓院对商贾开放，禁止官吏和文人进入，否则会得到重罚，“凡官吏宿娼者，杖六十，媒合人减一等，若官员子孙宿娼者罪亦如之。”

宣德四年（1429），明宣宗痛感当时“大小官私家饮酒，辄命妓歌唱，沉酣终日，怠废政事，甚者留宿，败礼坏俗”现象，谕令礼部“揭榜禁约，再犯者必罪之”。[①]

但到了中后期，经济发达，商业气氛浓厚，城市繁荣，以游冶为中心内容的都市生活又使得娼妓死灰复燃，“虽绝迹公庭，而常充牣里闬”，特别是在万历以后，随着商人、市民挥金如土及时行乐风气的蔓延，“人情以放荡为快，世风以侈靡相高”。[②]

娼妓之盛，首推南北两京。“今时娼妓布满天下，其大都会之地动以千百计，其他穷州僻邑在在有之，终日倚门献笑，卖淫为活，生计至此，亦可怜矣。两京教坊，官收其税，谓之脂粉钱；隶郡县者，则为乐户，听使令而已。又有不隶于官，家居而卖奸者，谓之土妓，俗谓之私窠子，盖不胜数矣。”[③]在北京即使拥有三宫六院七十二妃的皇帝也不忘宫外的女子，“好逸乐”的明武宗朱厚照“嗜酒而荒其志，好勇而轻其身”，

① 《明宣宗实录》卷五七，台北：台湾“中央研究院”历史语言研究所校印，1962年，第1366页。

② （明）张瀚：《松窗梦语》卷七《风俗记》，上海：上海古籍出版社1986年2月版，第123页。

③ 谢肇淛：《五杂组》卷八《人部四》，上海：上海书店出版社2001年8月，第157页。



明 郭诩 《东山携妓图》 台北故宫博物院藏

不是沉湎于豹房的歌舞角，就是四处巡游；明神宗朱翊钧“酒”、“色”、“财”、“气”俱全，不理朝政，只顾聚敛财货，欢乐长夜。文人学士捧妓成风，承袭唐代之风的做法让无数人羡慕不已。王渔洋说：“近日缙绅先生又有三好，曰：穷烹饪，狎优伶，谈古董。三者精，可以抵掌公卿间矣。”[①]文人学士与妓女的结缘，大约始于唐朝开科取士之时，即中唐时期。五代王仁裕著《开元天宝遗事》云：“长安有平康里，妓女所居之地。京都侠少，萃集于此。兼每年新进士以红笺名纸游谒其中，时人谓此坊为风流薮泽。”新科进士在初及第时，“青楼倚红”、“挟妓宴游”，风光出尽。唐代孙棨在《北里志》序说道：“京中饮妓，籍属教坊，凡朝士宴聚，须假诸曹署行牒，然后能置于他处。惟新进士设团顾吏，故便可行牒，追其所赠之资，则倍于常数。”享有如此规格待遇，足见新科进士的地位非同寻常。除次，再赴“曲江会”，挟妓宴游，载妓游湖。新科进士在慈恩寺雁塔题名后，大宴曲江亭子。来自全国各地的新贵举子、及第和不及第者，都可趁此机会“挟妓宴游，恍如奉旨一般”，寻芳逐胜，结发订交，在筵酒酬酢中，每日妓酒为欢。自此，盛名艳丽之娼妓，自恃才情色艺，广结文人学士。文人学士倚红偎翠，诗文酬答，纵酒狎妓，美女名士，相得益彰。风气一开，观妓、咏妓的艳体诗以及名士和名妓的恋情故事层出不穷。另一方面，与名士结缘，娼妓的饮食起居、生活方式、嗜好习尚等方面，无不迎合了文人墨客的趣味。耳濡目染，经受了诗词曲赋的薰陶和教化，提高了她们的文学素养和艺术品位，娼妓业以此作为时尚竞相追逐，众多妓女

① （清）阮葵生：《茶余客话》卷八，北京：中华书局1959年5月版，第210页。

也因能吟诗诵词唱曲而出名，身价由此而重。“唐代娼妓，因其能‘做诗’、能‘诵诗’、能‘解诗’的缘故，中唐以后新文体词的产生，妓女有绝大功劳。”“唐宋元诗妓词妓曲妓，多如过江鲫，乃知娼妓，不但为当时文人墨客之腻友，且为赞助时代文化学术之功臣。”[①]

但自唐以后，中国古代娼妓经历了由南妓勃兴取代北妓，由“以色为副品”到重色、重相貌的转变。至北宋南宋，政治经济文化中心逐渐由黄河流域向长江流域转移，江南一带，土地肥美，物产丰富，风景秀美，“南妓”随着长江流域商业及交通的发达而逐渐显露头角，成都、杭州、苏州、扬州等地逐渐成了烟花粉黛之地。

明代中叶以后，对娼妓的“色”愈加看重，各地莺花姿色不同，其中北有大同“婆娘”，南有扬州“瘦马”，最为人称道。扬州瘦马集色艺于一身，故而声名大噪。它的出现也不是偶然的，当为晚明的那种扭曲畸形的特殊时尚之风所致，就是士大夫一旦登科第，必然娶妾，恍惚如此一来，身份自然提高一个等级。对此谢肇淛有一段品评当时的各地女子的记载，无疑是为了迎合了当时士大夫的需要，而提供了极佳的案例分析：“维扬居天地之中，川泽秀媚，故女子多美丽，而性情温柔，举止婉慧。所谓泽气多，女亦其灵淑之气所钟，诸方不能敌也。然扬人习以此为奇货，市贩各处童女，加意装束，教以书算琴棋之属，以徼厚直，谓之瘦马，然习与性成，与亲生者亦无别矣。古称燕、赵多佳人，今殊不尔。燕无论已，山右虽纤白足小，无奈其犷性何。大同妇女姝丽而多恋土重迁，盖犹然京师之习也。此外则清源、金陵、姑苏、临安、荆州及吾闽之建阳、兴化，皆擅国色之乡，而瑕瑜不掩，要在人之所遇而已。”[②]在谢氏看来，天下美女无数，仍敌不过维扬女子的温柔婉慧，致使很多人娶妾还是选择了扬州。明人王士性同样也是如此称赞：“广陵蓄姬妾家，俗称养瘦马，多谓取他人子女而鞠育之，然不啻己生也。天下不少美妇人，而必于广陵者，其保姆教训，严闺门，习礼法，上者善琴棋歌咏，最上者书画，次者亦刺绣女工。至于趋侍嫡长，退让侪辈，极其进退浅

① 王书奴：《中国娼妓史》，上海：上海三联书店 1988 年 2 月重印版，第 98 页、第 192 页。

② （明）谢肇淛：《五杂组》卷八《人部》，上海：上海书店出版社 2001 年 8 月版，第 147 页。



吴伟《歌舞图》局部　北京故宫博物院藏

深，不失常度，不致憨戆起争，费男子心神，故纳侍者类于广陵觅之。”[①]据说“扬州人日饮于瘦马之身者数十百人”，“即仕宦豪门，必蓄数人，以博厚糈，多者或至数十人”。

贵官公子一到扬州关上，牙婆駔侩就咸集其门，手中有一美女册子以供客人相看。若的善丝竹的，就让她弹一曲琴；若是擅长绘画，就让她题一幅画。看完一人之后，就用金簪或钗一股插在她的鬓上，名曰“插带”。若是看不中，只须出钱数百文，赏给牙婆或家中侍婢。选中才貌双全的第一等女子，插带以后花一千或五百两银子娶回去。这女子的生身父母，不过是接受一份卖身的财礼，多不过一二十两，其余均属收养之家，算作教习的谢礼。[②]

文人逛妓院有一个雅称，叫“狭邪游”。狭邪又作狭斜，本指小街曲巷。因娼妓多居住在狭路曲巷，后遂借指妓院，而称狎妓为“狭邪游”，《佩文韵府》引《唐摭言》曰：“杜牧在扬州，为狭斜游无虚夕。牛僧孺为准南节度，潜遣卒护之。”“狭邪游”或称“侠游”，泛指浪荡不羁之游乐生活形态，其内容包含击球、较射、倡饮、博奕、蹴鞠、吹箫、调弦度曲为新声等声色犬马之事，亦即以纵欲形式表达出来的“逸脱”、“非正业”人生。

明代中后期奢侈之风波及社会生活各个角度，上至皇室勋贵，下到小民百姓。名宦富贾，不仅穷灯红酒绿之欲，且尽丝竹管弦之乐，女乐声伎，盛极一时。“秦淮河房，便寓、便交际、便淫治，房值甚贵而寓之者无虚日。画船箫鼓，去去来来，周折其间。河房之外，家有露台，朱栏绮疏，竹帘沙幔。……女客团扇轻纨，缓鬓倾髻，软媚著人。年年

① （明）王士性：《广志绎》卷二，北京：中华书局 2006 年 8 月版。

② （明）张岱：《陶庵梦忆》卷五《扬州瘦马》，南京：江苏古籍出版社 2000 年 1 月版。

端午，京城士女填溢，竞看灯船。好事者集小篷船百十艇，篷上挂羊角灯如联珠。船首尾相衔，有连至十余艇者。船如烛龙火蜃，屈曲连蜷，蟠委旋折，水火激射。舟中鐃钹星铙，讌歌弦管，腾腾如沸。士女凭栏轰笑，声光凌乱，耳目不能自主。午夜，曲倦灯残，星星自散。”①

明末文坛宗师钱谦益曾将南京的冶游划为三个阶段：

“海宇承平，陪京佳丽，仕宦者夸为仙都，游谈者指为乐土。弘、正之间，顾华玉、王钦佩以文章立璇，陈大声、徐子仁以词曲擅场，江山妍淑，士女清华，才俊歙集，风流弘长。嘉靖中年，朱子价、何元朗为寓公，金在衡、盛仲交为地主，皇甫子循、黄淳父之流为旅人，相与授简分题，征歌选胜。秦淮一曲，烟水竞其风华；桃叶诸姬，梅柳滋其妍翠。此金陵之初盛也。万历初年，陈宁乡芹解组石城，卜居笛步，置驿邀宾，复修青溪之社。于是在衡、仲交以旧老而莅盟，幼于、百穀以胜流而至止。厥后轩车纷遝，唱和频烦，虽词章未娴大雅，而盘游无已太康。此金陵之再盛也。其后二十余年，闽人曹学佺能始回翔棘寺，游宴冶城，宾朋过从，名胜延眺，缙绅则臧晋叔、陈德远为眉目，布衣则吴非熊、吴允兆、柳陈父、盛太古为领袖。台城怀古，爰为凭吊之篇；新亭送客，亦有伤离之作。笔墨横飞，篇帙腾涌。此金陵之极盛也。”

在这倚红偎翠的文人中，不乏卓有建树的名人学士，有顾璘，官至南京刑部尚书，与王韦、陈沂号称“金陵三俊”；陈铎，著名散曲家，被教坊子弟称为“乐王”；徐霖，诗书画皆精，为曲坛美髯公；还有何良俊、臧懋循、王樨登等人。譬如明代后期最有名的艺妓柳如是就先后结交过几位著名文人。柳如是生活在盛泽镇的一家青楼里，先是一位致仕首辅纳她为妾，教她写诗作画，后因故使她 14 岁离开，去了松江。在那里她那高雅举止和吟诗作画的才能很快使她闯入了松江的士绅精英圈里。1633 年与旷世奇才、抗清义志士陈子龙成为了情侣，短暂同居在松江南楼，两人感情深挚，后因陈妻张氏不能相容而离开。1635 年后柳如是又成为了知名学者钱谦益的小妾和红粉知己，她一直留在钱的身旁从事写作绘画，直到钱去世，之后不久她也与世长辞了。这种崇高而浪漫的爱情故事成为了文人心中的美谈。

①（明）张岱：《陶庵梦忆》卷四《秦淮河房》，上海：上海古籍出版社 1982 年 11 月版，第 50–51 页。

另外还有一类人就是由于无法忍受科举考试之挫折，心怀不平，故而以侠游寄托其无从排解之“恚恨”，或无从伸展之大志。譬如凤阳人张季翁富埒吴中，“绮岁即慷慨负气，不为崖检，从师学，求知大义，不习文辞。……甫壮，尝叹曰：‘丈夫处世，不能冠缨结绶，乘轩拥麾以快其志，当游侠四方，安能僵卧牖下事一室乎？’乃赍橐中装，去之京师，与长安少年为斗鸡、走马、蹴鞠、樗蒲、博塞之戏，间与高阳之徒酣饮垆肆，拥姬促坐，哀筝顺耳，食挥万钱，即贵人过之，睥睨不为动色也，都人士咸向慕之，莫不延颈愿交焉”。[①]

文人选择留恋于妓院，成为了他们日常生活中重要的社交场所，在此除了结交应酬之外，更重要的是他们想在这里找到寄托，“摆脱官场失意的失落感和明末党派倾轧给他们带来的无力回天的感伤。浪漫爱情的理想境界将他们政治上的隐退引向了与艺妓的交往世界中，在这里他们感受到了在失意官场和卑微政治地位中丢失了的道德优越感”。[②]文人在这里轻财，结客、豪侠尽展其能，名妓自然也是这一系列活动中不可忽视的主角，故而又有了品评名妓等次的“花容榜”出现。由于狎妓经验丰富，体验深刻，王穉登曾向同邑后学冯梦龙概述“金陵十二钗”的盛况：“嘉靖间，海宇清谧，金陵最称富饶，而平康亦极盛，诸妓著名者，前则刘、董、罗、葛、段、赵，后则何、蒋、王、杨、马、褚，青楼所称十二钗也。”[③]王氏所述已经具有了“花榜”的性质。所谓“花榜”，就是由文人品评妓女等次的排行榜，按现代的话来说就是选美，此风兴起于北宋，明朝中叶以前并不多见，中后期以后则极为盛行。嘉靖、隆庆间，金坛人曹大章首创莲台仙会于秦淮河畔，“同游者毗陵吴伯高、玉峰梁伯龙诸先辈，俱擅才调，品藻诸姬，一时之盛，嗣后绝响”。[④]品艳风气盛行，一时金陵、苏杭成为其中之翘楚。从此，“花榜”成为了文人集会邀誉的重要途径，理所当然也成为了妓女们争奇斗妍的最佳良

---

① （明）皇甫汸：《皇甫司勋集》卷五一《张季翁传》，厦门：鹭江出版社影印文渊阁《四库全书》，2004 年 8 月版，第 1–2 页。

② （加）卜正民：《纵乐的困惑——明代的商业与文化》，北京：三联书店 2004 年 1 月版，第 267 页。

③ （明）冯梦龙：《情史》卷七《情痴类》，长沙：岳麓书社 2003 年 8 月版。

④ （明）曹大章：《莲台仙会品》，收入（明）陶珽编《说郛续》卷四四，上海：上海古籍出版社 2005 年 5 月版。

机。万历二十五年（1597）冰华梅史在北京开设花榜，“取怜竞态，旁观无当局之迷：分品计巧，过目有持平之察。”[①]天启元年（1621）潘之恒作《金陵妓品》，按品、韵、才、色四大标准对南京32名妓女进行品评分为四个等级，认为：一曰品，典型胜；二曰韵，风仪胜；三曰才，调度胜；四曰色，颖秀胜。崇祯十二年（1639）七夕，桐城孙临又在南京“大集诸姬于方密之侨居水阁。四方贤豪，车骑盈闾巷。……品藻花案，设立层台，以坐状元，二十余人中，考微波为第一，登台奏乐，进金屈卮。……天明始罢酒，次日各赋诗纪其事”。[②]可见青楼选美是文人的一种闲情逸致、一种雅好，不过是好事文人的嘲风弄月之举。

随着社会新动向的出现，明朝中后期士大夫的女性意识也发生了很大的改观，在不同程度上提出了反对传统礼教的新思想。吕坤、谢肇淛、凌濛初等人强烈抨击了男尊女卑的等级秩序，宣扬男女平等，对当时妇女解放的社会潮流起了推波助澜的作用。正如马克思所说：“每个了解一点历史的人都知道，没有妇女社会的酵素就不可能有伟大的社会变革。社会的进步可以用女性的社会地位来精确衡量。”[③]明朝中后期在这商品经济发展、追求物欲的社会风尚的影响之下，营造了妇女解放的社会氛围，广大妇女已逐渐突破了封建礼教的禁锢，在一定程度上争取个性自由，甚至连妓女也不再被世人视为堕落、邪恶的象征。传统的愚“贞”愚“孝”行为的道德取向开始发生动摇，社会各阶层对女性的认识开始发生改变，使晚明的女性也逐渐意识到自我价值的存在与个性的觉醒。

此外，明朝后期性的时尚业中还有一种更为罕见的举动，就是娈童事件的出现。明代文学家陈洪谟曾在自己的笔记《治世余闻》中，记载明代中期以后的北京城里的最高特权阶层中流行着这样的一种嗜好，说：“廷臣游宴之余……席间出教坊子弟歌唱。内不检者，私以比顽童为乐，富豪因以内交。”自己辄不欲往来，竟遭到耻笑，斥为过于正经。当然也有东窗事发的，如郎中黄暐“与同寅顾谧等俱在西角头张通家饮酒，

① （明）冰华梅史：《燕都妓品》，收入（明）陶珽编《说郛续》卷四四，上海：上海古籍出版社2005年5月版。

② （清）余怀：《板桥杂记》中卷《丽品》，青岛：青岛出版社2002年11月版，第75页。

③ （德）马克思：《致路德维希·库格曼》，《马克思恩格斯全集》卷三二，北京：人民出版社1958年8月版，第571页。

与顽童相狎，被缉事衙门访出拿问，而西曹为之一玷。然若此类幸而不发者亦多矣”。卜正民认为“与娈童为伍作为一种时尚而不是个人需要，似乎只是在明后期才完全成为社会地位角逐的剧目之一”。[①]在北京被外国传教士利玛窦眼中视为“不正常的堕落行为”的男性同性恋，但在江南上层士绅的社会生活中是相当普遍的现象。

娈童据说始于黄帝，中国历史上对同性恋最早的记载是《杂说》，书中曾经提到，“娈童始于黄帝”，他“好精舍，好美婢，好娈童，好骏马，好梨园，好鼓吹”。至明朝中期，社会风气比较开放，南方为重，并不以“好男色”为耻，且达官贵人家所养娈童到达一定年纪，是可以脱离其所在大家庭，如同常人一样结婚生子，并不受特别严重的歧视。从社会学角度来看，娈童这种现象可以说是一种地位和身份的象征，由于它的卖价要比普通妓女高，在富裕地方甚至是要花上五十两银子才能买得到一个色艺俱佳的美少年[②]，这可是一笔不菲的价格，非普通民众所能享受得起的开销；除此，更为重要的是它还蕴含了一种“缠绕在中国文化反对男色的社会和心理压力周围的特殊财富”，这些社会和心理压力“使得同性恋成为了极少数人的一种怪异行为”，这种特殊的时尚行为与平常狎妓不同，它需要不同以往的一种魄力：“更大的勇气，对旧有的性道德标准的厌恶，对自我修养和忠诚之理念的冷漠态度。或许在16世纪，生理性同性恋欲望的发泄不可避免地要腐蚀儒家道德标准，但正是这些又反过来印证了同性恋是超乎大多数人情感体验之外的一种时尚，又正因为如此，才使之取得了相当的社会知名度。”[③]在这里，狎童成为了一种优势，不是仅靠金钱就能买来的一种优越感，它需要敢于超越封建纲纪礼法的勇气，如此才能使处在“社会金字塔顶端的人们与其他区别开来”，即使时光荏苒、朝代更迭，张岱仍然对明末那种堕落的情趣眷恋不已，怀旧情绪荡然于他的文集中。[④]

---

①（加）卜正民：《纵乐的困惑——明代的商业与文化》，北京：三联书店2004年1月版，第268页。

②（明）李乐：《见闻杂记》卷一〇，上海：上海古籍出版社影印明万历年间刻本，1986年6月版，第801页。

③（加）卜正民：《纵乐的困惑——明代的商业与文化》，北京：三联书店2004年1月版，第271页。

④（明）张岱：《琅嬛文集》，长沙：岳麓书社1985年7月版，第129页。

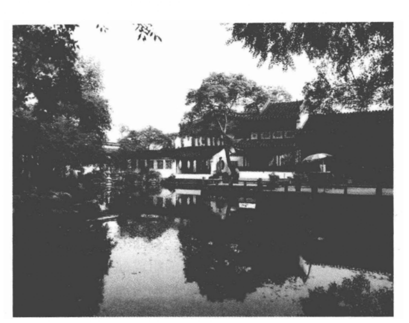
第九节

城市山林与中隐哲学

明代中后期文人私家园林异军突起，建园一时蔚然成风。在中华文明体系中，文人私家园林文化是其重要的组成部分之一，由于其中所包含的浓郁的文化因素，所以成为对后世影响最深远的文明成果之一。文人作为社会中的一个独特群体，其思想、审美、居住环境等各个方面，都有其独特之处。其中最大的特点就是追求隐逸、高雅、闲情的生活情调。

魏晋南北朝时期，文人士大夫为了逃避现实，隐逸江湖，寄情于山水间。他们开始在自己的生活居住周围经营起具有山水之美的小环境。唐朝是中国园林全面发展的盛期，光在洛阳一地，就有私家园林千家之多。宋代继承白居易的“中隐”方向进一步发展，进入了非圣非凡、亦圣亦凡的境界。明代私家园林又一次进入大发展时期，而其根因在于明代中后期的经济繁荣，城市的发展为满足了人们对物欲的追求提供了巨大的经济基础，同时也不可避免地带来了一系列的痼疾，如噪音、污染、喧嚣、嘈杂、勾心斗角、尔虞我诈、人情冷漠、世态炎凉等等。于是人们产生了一种逆反心理，向往乡村，远离都市，渴望回归自然，追求桃花源式的恬淡宁静，建设“城市山林”的居住环境成为了文人心中的向往。在这方面，莫是龙的言论颇有代表性：“人居城市，无论贵贱贫富，未免尘俗喧嚣。……我愿去郭数里，择山溪清嘉、林木丛秀处，结庐三亩，置田一区，……良友相寻，款留信宿，不见县官面目，躬新农圃之役，伏腊稍洽，尊俎粗供，啸歌檐楹之下，以送余年，其亦可乎？！”[①]士大夫争相建园一时成为了时尚，“士大夫之家居者，率为楼台、园囿、池

① （明）莫是龙：《笔麈》，《丛书集成初编》第2923册，上海：商务印书馆据百陵学山本影印1936年版，第15-16页。



苏州留园

沼，以相娱乐，近水则为河亭游舫，畜歌伎，弄丝竹，花晨月夕，酣燕不绝，风流吟啸，仿佛晋人，其有朴鲁而不为放达者，则群起而非，笑之曰‘伧’”。[①]

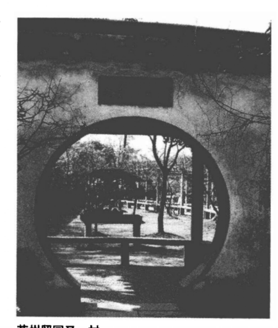
嘉靖、万历时期是造园的鼎盛时期，据康熙《苏州府志》统计，明代园林共271个。江南一带园林蓬勃兴起，势如雨后春笋，苏州的园林，更是星罗棋布，匠心妙构，其数量之众多，技艺之高超，建筑之精巧，都居全国之冠，故有“江南园林甲天下，苏州园林甲江南”之美誉。

园林作为文人理想的生活环境，除了解决满足居住这一基本功能要求之外，还要在满足基本“礼制”布局的前提下，去追求更高层次上的那种享受，明代学者文震亨一直醉心于园林——“城市山林”的营造与欣赏，提出了“三忘”境界，在《长物志·室庐》中写道：“居山水间者为上，村居次之，郊居又次之。吾侪纵不能栖岩止谷，追绮园之踪；而混迹廛市，要须门庭雅洁，室庐清靓。亭台具旷士之怀，斋阁有幽人之致，又当种佳木怪箨，陈金石图书。令居之者忘老，寓之者忘归，游之者忘倦。”

① （清）郑廉：《豫变纪略》《自序二》，杭州：浙江古籍出版社1984年6月版，第7页。

文震亨通过“城市山林”的建设，来实现其“三忘”境界。所谓“混迹廛市”，即在商肆集中之地安家落户。既然是置身闹市，就不可能拥有足够的活动空间，只能“纳须弥于芥子”，在有限的物质形态中创造出可供精神悠游、心灵寄托的“壶中天地”。在这种情况下，要能达到久居者悠然忘老、暂住者乐而忘归、游观者怡然忘倦的境界，着实不易。文震亨从两个方面提出要求：一是营造“门庭雅洁，室庐清靓”，遍植“佳木怪箨”的自然环境，这样才能住下来舒适，游起来饶有情趣；二是创造一种“具旷士之怀，有幽人之致”的文化氛围，能够满足文人雅士的精神需求和增进审美情趣的人文环境。

作为一种生活方式的选择，当时士大夫认同“城市山林”，自有更深层次在——它反映了一种人生态度与心性哲学。白居易的诗《中隐》道尽了这个思想：“大隐住朝市，小隐入丘樊。丘樊太冷落，朝市太嚣喧。不如作中隐，隐在留司官。似出复似处，非忙亦非闲。不劳心与力，又免饥与寒。唯此中隐士，致身吉且安。”他在《池上篇》中说得就更充分了：“有室有堂，有桥有船，有书有酒，有歌有弦。有叟在中，白须飘然。识分知足，外无求焉。”隐在城垣巷角的园林中，不但能享受到城市生活的便利，同时也能满足自身归隐田园的精神需求；既不受仕途牵累、“乌纱”羁绊，保持相对独立的心性自由，又无须穴居岩处，免除了饥寒、冻馁之苦；使出与处、仕与隐、“兼济天下”与“独善其身”的对立得以融通，外部社会所带给他们的烦恼与束缚涣然冰释，从而获致一种自由的精神空间，人们自然会趋之若鹜的。


苏州留园又一村

渔樵耕读是中国文人处在农业社会的一种自给自足的生活方式，自然而然会渗透在文人园居生活中。苏州的网师园之“网师”

为渔翁之意，以“渔”比喻隐。拙政园因晋朝《闲居赋·序》的一段话：“筑室种树，逍遥自得……灌园鬻蔬，以供朝夕之膳……此亦拙者之为政也，”[①]故而得名。因此园内东部留有大片菜地，以满足园主耕作之乐。留园的西部也是着同样的作用。耦园之“耦”为二人并耕之意，以“耕”喻隐，另外还有“耕云”“锄月”，分别取“披云朝出耕，带月夜归读”[②]和“自锄明月种梅花”[③]之意，怡园“锄月轩”取的就是此意。由此看出，渔樵耕读在文人园居生活中已经上升到了审美的高度。

在此观点的辐射下，不管是富裕的士大夫也好还是达官贵畹也好，对于园林建设都是靡极土木，奢华至极，或辇石疏渠，或黄石垒山，以供治游。明人何良俊言：“凡家累千金，垣屋稍治，必欲营治一园。若士大夫之家，其力称赢，尤以此相胜。大略三吴城中，园苑棋置，侵市肆民居大半。然不过近聚土壤、远延木石，聊以矜眩于一时耳。”[④]在园林建筑中，堆石是一种相当重要的建筑工艺，正是靠了所堆之石，园林才形成了一道独特的风景，故有竞相以太湖石筑起奇峰、阴洞，占据名岛，凿峭嵌空，形成很多妙景。即使下户人家，虽然造不起花园，也不落伍，最起码也要用湖石制成小小盆岛，作为点缀以示雅趣。

南北园林，各具特色，风格上有差异。北京的园亭，多属戚畹勋臣以及中贵所有，所以其庭院虽气象轩豁，但多廊庙气，而无山林味，园林中缺水，更无法供人游泛。而江南城市园林都属致仕或归隐山林的士大夫，即使由商人所造，由于仰慕清雅，也是处处效法士大夫的雅致。士大夫独具的清趣，决定了他们所建的园林，虽仍是假山假水，但更多地模拟或接近自然，编柴为门，亭台馆树也不加崇饰，洗尽繁华气息。即使垒石为山，也讲究实与虚的相配，使人力与天工完美结合，表现得天衣无缝。这样，江南士大夫的园林更多地体现出一种山林隐幽的风致，而无廊庙繁华之景象。

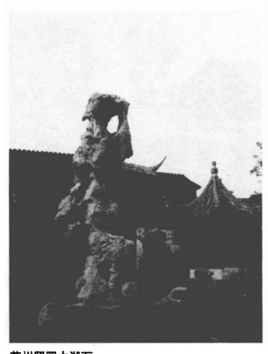
① 苏州市园林管理局编：《拙政园志稿》，档号 1.1–2，文件序号 1。

② （唐）戴叔伦：《咏南野》，（清）彭定求辑：《全唐诗》卷二七三，北京：中华书局 1979 年 8 月版，第 3067 页。

③ （宋）刘翰：《种梅》“惆怅后庭风味薄，自锄明月种梅花。”收入（清）曹庭栋编：《宋百家诗存》卷二〇，上海：上海古籍出版社 1993 年 11 月版。

④ （明）何良俊：《西园雅会集序》，《何翰林集》卷一二，台北：“国立中央图书馆”据明嘉靖四十四年何氏香严精舍刊本影印 1971 年，第 9 页。

士大夫园林，也是自具特色，各不相同。有的以幽人野客之致取胜，如北京的勺园，人力若天工，天工若人力，一洗繁华蒿径，板桥带以水石，亩宫之内，曲折备藏，丘壑自与人殊。有的以绮艳绝世，如北京的李园，苑囿亭台，无不侈丽。有的因假山出名，如瓜州于园，园中无他奇，奇在磊石。前堂石坡高二丈，上植果子松数颗，绿坡植牡丹、芍药，人不得上，以实奇。后厅临大池，池中奇峰绝壑，陡上陡下，人走池底，仰视莲花，反在天上，以空奇。卧房槛外，一壑旋下如螺蛳缠，以幽阴深邃奇。再后一水阁，长如艇子，跨小河，四围灌木蒙丛，禽鸟啾唧，如深山茂林，坐其中，颓然碧窈。有的讲究自然风致，如天锡邹迪光在惠山建园林，作归隐之地，称为愚公谷，与当世名公卿士游宴其中，极声伎觞咏之乐垂三十年，一时声气奔辏。张岱在《陶庵梦忆》中记述："愚公文人，其园亭实有思致文理者为之，磥石为垣，编柴为户，堂不层不庑，树不配不行。堂之南，高槐古朴，树皆合抱，茂叶繁柯，阴森满院。藕花一塘，隔岸数石，治而卧。土墙生苔，如生脚到涧边，不记在人间。园东逼墙一台，外瞰寺，老柳卧墙角而不让台，台遂不尽瞰。与他园花树故故为亭、台意特特为园者不同。"



苏州留园太湖石

苏州的拙政园，始建于明正德年间，第一位园主是明御史王献臣，后数易其主。明文徵明《拙政园记》云：王献臣称"昔潘岳氏仕宦不达，故筑室种树，灌园鬻蔬，曰：'此亦拙者之为政也。'余自筮仕抵今，馀四十年，同时之人，或起家至八坐，登三事，而吾仅以一郡倅老退林下，其为政殆有拙于岳者，园所以识也。"潘岳乃失意之人，50岁时著有《闲居赋》，其意为官从政，踌躇满志，春风得意，是一人生境界；无官可做时，筑室植树，浇园种菜，逍遥自在，也不失为一"政"，是拙者之政，乃



苏州拙政园



苏州的拙政园的水廊

人生别一境界。自嘲为拙者，可知失意者心底之不平。王献臣屡遭遇东厂太监打压，致自己的仕途一点也不风顺，潘岳的宦海沉浮引起自己的共鸣，故从潘岳的《闲居赋》中取“拙政”二字命名园林。拙政园是文徵明参与设计的，拙政园内借景生景，因地制宜，步移景异，妙趣横生。远香堂，是该园中最大的一座明代园林建筑，四面无墙而嵌装玲珑精致、木做工艺水平颇高的长窗，夏迎临池之荷风，馥香盈堂，故取北宋周敦颐《爱莲说》中“香远益清”之意，其幽韵雅致，自比清高，正合失意者的人格与文化心态。

再者，士大夫的书斋仍然能强烈透露出他们清雅的文化品味与生命堡垒角色。在士大夫的生活居住中，书斋既是追求功名的起始，又是功名成就之余的一方宁静之区，即所谓的藏修之地，更是激流勇退之后的消闲去处。他们对于书斋，不求过分的奢华，但求与败屋、图书、老树、修竹、鲜花为伴。

譬如李日华的“紫桃轩”书斋：在溪山纡曲处择书屋，结构只三间，上加层楼，以观云物，四旁修竹百竿，以招清风，南面长松一株，可挂明月，老梅蹇蹇，低枝人人，芳草缛苔，周于砌下。东屋置道、释二家之书，西置儒家典籍。中横几榻之外，杂置法书名绘。朝夕白饭、鱼羹、名酒、精茗。一健丁守关，拒绝俗客往来。

嘉靖十四年间的进士张瀚，致仕以后居住在原籍杭州的家里，屏居

陋巷，营造小楼三间，在此饮食，往来应酬。虽处城市，足迹不及公府。小窗杂植花卉，四时常新：初春，水仙开，金心玉质；梅花同放，清香幽远；蔷薇满架，如红妆艳质，浓淡相间；白荼蘼、黄棠棣，尤堪把玩。入夏，石榴吐焰；蜀葵花草木高挺，花舒向日；茬花两种，并头、合莲，绿叶亭亭，红花艳艳，香芬酸郁，芳妍可爱；更有茉莉，馨香无比，花朵繁茂。入秋，芭蕉渐沥，修干巨叶；桂花满树，次第开放；秋葵色蜜心赤，干细叶稀。入冬，山茶花开，红浅二色；梅花虬枝如铁，苔藓翠碧，点铺老干；菖蒲名茎，四时常青，历岁寒而不凋。

张岱在绍兴城内造梅花书屋、不二斋。梅花书屋内，设卧榻，对面砌石台，插太湖石数峰，内植花草树木。大牡丹三株，花出墙上；梅骨古劲，岁寒而花；滇茶数茎，妩媚动人；窗外修竹，修影婆娑。非高流佳客，不得入内。不二斋，图书四壁，充栋连床，鼎彝尊罍，不称而具。春时，四壁下全是山兰，槛前芍药半亩，多异本；夏日，建兰、茉莉香泽浸人，沁人衣裙。重阳前后，移菊北窗下。入冬，梧叶落，腊梅开，暖日洒窗，红炉正旺。

“缙绅喜治第宅”，虽然这是明代士大夫的时尚弊病，但更是他们人生的自我肯定，一种精神空间，于此自成别一天地。大虽然不能如孔子似的“内圣外王”治国平天下，小则可以“修己安人”的治理自己的一亩三分地，把白居易的“人间有闲地，何必隐林丘”的中隐哲学理念，投射到他们一生经营的城市山林中，“结庐在人境，而无车马喧”，以此获得心神的闲静、恬淡与平衡。

后记

关于《中国时尚文化史》一书的初步想法大约产生于六年前，经过反复的构思与酝酿，最后从时尚这一物质层次面上升到文化史的高层次，在内容方面也增加了精神文化这一方面，撰写人员也随着发生了变化，人数增加至四人，山东画报出版社也能慧眼相中，作为出版社文化史系列丛书的一种来出版，与撰写者分别签订了合同，要求分三册著作。由于中国时尚文化史方面现在没有一本现成著作可作参考，在古代部分撰写难度较大，为了区分何谓时尚何谓民俗，作者为此花了大量的时间阅读，来一一甄别，所以撰写者一下推迟了三年时间完成。

有人说："时尚，是有钱有闲阶级才有权利消遣的文化。"其实对于时尚的追求来说每一人每一行当都有追求的权利，都有可能出现一种追求新颖或是流行的做法及风格。作为时尚，也并不在限于服饰这一领域，它既涉及有吃喝穿玩等物质方面的时尚做法，同样也包括了书院的建设、学问的传播、新交通工具的流行、书法绘画风格的盛行等诸多方面。通过研究各时代的时尚，感受到不同时代的生活乐趣，如表现在当时的吃喝玩乐，以及生活用具的不同，人们的服饰搭配和穿著打扮上，甚至是生前和死后的室内陈设，都时刻透露出时代的魅力。在商周的铜鼎和酒尊上，流行饕餮的神秘纹饰，显现出威严的气势；战国时代赵武灵王提倡胡服骑射，因此连铜镜都以骑士斗兽场面为装饰，可见此时的尚武之风；唐宋人喜欢饮茶，瓷瓯便成为当时流行的茶具。这些不同时尚致使的因素，不仅有本土的，也有对外物质文化交流而泊来的。通过如此详细的物质形态和人们的生活观的展现，可以进一步领略到中国文化的博大精深和海纳百川的胸怀。

美国社会学家H·布卢默认为，时尚是一种"流行的或被接受的风格"、常常"被认为是高等的做法"，以及在某些领域具有比较高等的价值。日本社会学者藤竹晓也认为："时尚不仅是某种思潮、行为方式渗透于社会的过程，而且，通过这种渗透过程，时尚队伍的扩大，还包括不断地改换

人们的价值判断过程。”可见时尚就是一种在特定时段内率先由少数人实验、而后来为社会大众所崇尚和仿效的生活样式。其方式正是由精英向大众传递与传播，等到大众流行而又转化为社会风俗习惯之类。故而时尚必须不断地服从新奇原则，才能引起人们的向往，形成流行。按照社会学角度认为时尚就是一种临时性的、由大量的人所狂热遵循和追求的行为方式。时尚具有广泛而强烈的暗示感染性，它在流传的过程中又会有一定的变化，因而，对时尚的传播和扩散往往存在不固定，也不易预测。时尚产生的社会基础是人们物质生活和精神生活需要的不断增长，其价值观及文化内涵正由此而慢慢积累，丰富、变化、发展。通过一个点来展开一片天地，演绎出每一个时代变奏曲。因此可见研究时尚这一文化现象，既要涉及到传播学方面的知识，还要注意社会学方面的因素。

我们知道时尚之所以能在社会上流行，显示出每一时代的生活方式和价值观念的改变，意味着社会的进步与发展，为此甚至可以成为一个时代发展的重要标志。由于致使时尚形成的原因繁杂，每一时代特色也不一样，那么我们在研究中国时尚文化史的重点就在于如何寻找到时尚点，对于不同时代的时尚如何定义，由于目前还处于空白期。对时尚性的甄别没有统一的标准，况且长期历史的积淀，再加上文献记载的误读，又往往把它与风俗混淆联系起来，所以甄别每一时代的时尚，成为了撰写过程中重点考虑的因素。

对于中国的时尚文化发展史来说，目前尚无一部著作的问世，此套的出版可以应当视为我国第一部中国时尚文化史。作为首部时尚文化史的框架与构思，肯定存在一定的遗漏，或许还有些错误。再加上这部著作分别由四人来写，又各自撰写了上卷、中卷、下卷部分，在文字语言风格、时尚的理解方面及章节安排上都有着不同的差异。

行文至此，最后以致谢来结束本卷的写作。首先十分感谢山东画报出版社的各位编辑，没有他们的积极策划与编辑，此套时尚文化史也无法出版完成。再次，感谢罗宏才、张繁文、韩雪松三位先生的积极参与撰写，共同完成了这部文化史的写作。最后还要感谢上海财经大学人文学院张雄院长、艺术教育中心刘新主任以及其他各位同仁的关怀与帮助！

杨孝鸿

2011年7月1日